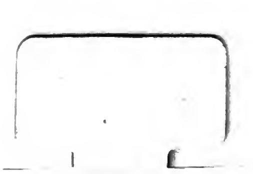


REVUE

DE

L'ART CHRETIEN

RECUEIL MENSUEL

D'ARCHEOLOGIE RELIGIEUSE

DIRIGÉ PAR

M. L'ABBÉ J. CORBLET

de la Société Impériale des Antiquaires de France

QUATRIÈME ANNÉE

PARIS

LIBRAIRIE DE CH. BLÉRIOT, SUCCESSEUR DE A. PRINGUET

23, RUE BONAPARTE

SARCOPHAGES DU MUSÉE DE MARSEILLE.

N° 3 Jésus se manifestant



SARCOPHAGES DU MUSÉE DE MARSEILLE

N° 4 Un portrait de chrétien

MONUMENTS CHRÉTIENS PRIMITIFS



à Marseille.

QUATRIÈME ARTICLE *.

SARCOPHAGE N° 3. — JÉSUS SE MANIFESTANT.

Le sarcophage que nous allons interpréter porte les dimensions suivantes : $2^m,21$ en longueur; $0^m,56$ en hauteur. Nous croyons que cette belle page de l'Art chrétien primitif représente l'une des manifestations historiques du Sauveur des hommes, dans les quarante jours qui suivirent sa résurrection. *(Voir la planche ci-jointe.)*

Voici le récit de l'Évangile auquel, selon notre opinion, le travail du pieux artiste se rapporterait: « Le jour même où Jésus-Christ ressuscita, deux de ses disciples qui l'avaient reconnu à la fraction du pain..., étant rentrés à Jérusalem, trouvèrent les onze rassemblés dans le cénacle, s'assirent avec eux, et leur racontèrent ce qui s'était passé. Pendant qu'ils conféraient ensemble, Jésus apparut et s'arrêta au milieu d'eux : La paix soit avec vous, leur dit-il; c'est moi, n'ayez point peur. Mais dans le trouble et la frayeur dont ils étaient

* Voir le numéro de juillet 1859, page 309.

saisis, ils s'imaginèrent voir un esprit, et Jésus leur dit: Pourquoi vous troublez-vous?... Reconnaissez-moi... Mais comme ils ne croyaient point encore, tant ils étaient transportés de joie et d'admiration, il leur dit : Avez-vous ici quelque chose à manger... Enfin il leur parla de la sorte : Voilà ce que je vous disais, étant encore avec vous, qu'il était nécessaire que tout ce qui a été écrit de moi dans la loi de Moïse et dans les prophéties fût accompli. *En même temps il leur ouvrit l'esprit, afin qu'ils entendissent les Saintes Écritures* [1]. »

Cette vaste salle où se passe la scène serait le cénacle avec ses décorations ordinaires : l'ensemble du tableau s'adapte régulièrement au fait historique de la manifestation du Sauveur. En effet, Jésus y est assis sur un siége élevé, pour marquer à la fois sa préséance et sa haute mission en ce moment suprême; ses mains tiennent le saint Évangile, source et principe de l'enseignement qu'il développe avec autorité à ses disciples; ses pieds portent sur le monticule traditionnel, figure de l'Église; son visage est doux, mais sérieux, suivant l'importance et la charité de ses révélations. L'agneau se montre debout devant lui, pour préciser davantage d'une part le caractère de mansuétude qui l'inspire, et, de l'autre, la patience indispensable que les Apôtres auront à pratiquer, quand ils seront envoyés comme des agneaux parmi les loups [2].

Les Apôtres, dans leur pose noble et naturelle, répondent aussi aux convenances du sujet : leurs gestes animés où la surprise se joint à l'admiration, leur attitude pleine de variété, l'expression hautement intelligente de leurs regards, témoignent l'émotion et la foi qu'ils éprouvent, en écoutant leur divin Maître. Chacun d'eux tient de ses mains le code

[1] Luc., cap. XXIV.

[2] Ego mitto vos sicut agnos inter lupos.

évangélique, pour confirmer leur respectueuse adhésion: quelques-uns même l'ont ouvert comme pour y toucher de leur doigt la parole qui leur est si clairement manifestée.

On pourrait objecter à notre interprétation le nombre des membres de cette réunion. Ils sont ici douze, et il n'y avait que onze Apôtres dans l'intervalle de la résurrection à l'ascension. Mais il faut observer qu'il s'agit, dans notre sens, de la première apparition de Jésus-Christ. Or, d'après l'Évangéliste saint Jean, « Thomas n'était point avec les Apôtres quand Jésus ressuscité se montra à eux [1]. » Aux dix membres du collège apostolique, si nous joignons les deux voyageurs d'Emmaüs qui furent réellement témoins de la première apparition, la difficulté s'évanouit.

Notre sarcophage paraît être sorti de la même main que celui de *Jésus Docteur:* les détails d'architecture et de sculpture ont une distribution à peu près identique. Comme dans ce sarcophage admirable, les colombes y becquettent des pains mystérieux dans de hautes corbeilles; des couronnes enlacées de festons joignent une arcade à l'autre; des dauphins ont été ajoutés dans le sarcophage qui nous occupe en ce moment [2]; deux autres colombes se rapprochent tendrement de l'arcade centrale qui sert de pavillon au Fils de Dieu.

[1] JOANN., cap. XX, 24.

[2] MILLIN, qui a parlé de ce sarcophage dans son *Voyage méridional* (vol. III, page 168), expose sa propre opinion sur ces dauphins : « Ce signe est relatif, « dit-on, au soin qu'ont les dauphins de porter à terre les corps des hommes « que la mer a engloutis ; mais, ajoute-il, n'a-t-on pas voulu plutôt repré- « senter un symbole de la fermeté des martyrs qui se montraient calmes et « tranquillles au milieu des persécutions, comme ces cétacées sur les flots « pendant les plus rudes tempêtes. » Il nous sera facile, au terme de cette étude, quand nous nous occuperons à part des emblêmes sculptés sur les sarcophages chrétiens, de démontrer à quel vrai symbole appartient le dauphin.

Mais la personne auguste du Sauveur des hommes révèle surtout l'inspiration du même statuaire : pose égale, chevelure nazaréenne dont les longs cheveux divisés sur le front retombent en deux tresses sur ses épaules; grâce des traits; brillante jeunesse, reflet évident de l'immortalité qu'il a conquise par sa résurrection; rien ne manque à la similitude des deux œuvres.

Une remarque doit être faite sur l'un des personnages présent à cette scène ; Simon Pierre dont la calvicité et le type bien connu annoncent l'identité, auquel d'ailleurs Jésus s'adresse en particulier, est assis à sa gauche, au lieu d'occuper sa droite.

En parlant de la place affectée au Chef des Apôtres par les artistes chrétiens, nous avons dit qu'*ordinairement* ils l'ont mis à la droite du Sauveur. C'est donc ici un des rares exemples où la règle générale a été enfreinte; nous avouons que la raison de cette exception nous échappe.

Les douze disciples drapés et vêtus comme dans les sarcophages précédents, siègent deux à deux sur un banc continu couvert de draperies; un large escabeau sert d'appui à leurs pieds: les balustres en ont été fouillés par le ciseau avec élégance et régularité.

Quelques-uns d'entre eux, avons-nous dit, ont leur livre ouvert sous les yeux, tandis que les autres le portent fermé; il nous sera permis, à ce sujet, de relever une des erreurs de Guillaume Durand qui paraît ne pas avoir suffisamment étudié les monuments de l'Art chrétien primitif. Indiquant la manière dont on doit représenter les Apôtres, l'évêque de Mende assure qu'on a distingué dans le passé les uns et les autres d'une manière évidente, suivant qu'ils avaient été simplement prédicateurs ou écrivains : « Ceux qui tiennent à la main le livre ouvert sont (d'après lui) les principaux qui

ont transmis par écrit la science de l'Évangile pour l'instruction des fidèles, comme saint Pierre, saint Paul, les évangélistes, saint Jacques et saint Jude. Quant aux autres qui n'ont rien transmis à la postérité, rien du moins qui ait été reçu dans le canon de l'Église, ils ne sont représentés qu'avec des rouleaux, pour signifier uniquement qu'ils ont prêché l'Évangile, chez les juifs ou chez les infidèles [1]. »

L'enseignement du docte Durand n'est confirmé par aucun de nos monuments marseillais.

L'iconographie pourrait encore signaler une erreur de sa part au sujet de la chevelure des Apôtres. C'est à tort qu'il affirme « que nos pères leur ont donné à tous de longs cheveux, comme étant nazaréens, c'est-à-dire saints. » Il n'y a qu'à jeter un regard sur les sarcophages des premiers siècles pour se convaincre de l'inexactitude de cette observation.

Sur ce sarcophage on a placé, dans le musée de Marseille, un couvercle qui n'est pas le sien, quoiqu'en dise Millin, et que nous décrirons à part, quand nous publierons les inscriptions chrétiennes des premiers temps sur ce pays. C'est le dessus du tombeau d'une servante du Christ, riche et fort charitable, nommée Eugénie; son éloge y a été gravé.

SARCOPHAGE N° 4. — UN PORTRAIT DE CHRÉTIEN.

La composition de ce sarcophage s'éloigne du genre de ceux que nous avons déjà publiés. Jésus-Christ n'y paraît point en personne; mais les faits historiques qui s'y trouvent sculptés le concernent allégoriquement. Au milieu de ces faits, et pour un motif que nous n'avons pas à examiner, on a reproduit le

[1] *Rational des divins offices*

portrait d'un disciple du Sauveur, au centre même du tableau et dans un médaillon circulaire. Quel nom portait ce chrétien? Nulle inscription ne nous l'indique. Sa figure est imberbe, sa chevelure courte : revêtu de la toge, il porte, en outre, l'ornement connu sous le nom de laticlave qui marque la distinction de sa naissance. Il tient des deux mains l'Évangile roulé [1]. Déposés dans ce sarcophage par sa famille, les restes mortels de ce jeune athlète de la foi ont subi le sort des vénérables défunts pour qui on avait ouvragé les autres sarcophages marseillais : les barbares en ont profané la cendre sacrilégement. *(Voir la planche ci-jointe.)*

Le quatrième sarcophage est long de $2^{m},05$ et haut de $0^{m},36$. L'ensemble des sculptures présente une distribution qui ne manque pas de grâce et d'harmonie. Des strigiles ou cannelures ondulées, encadrées avec beaucoup de régularité, séparent trois scènes de l'Ancien Testament.

Des érudits qui nous ont précédé dans l'explication de chacune de ces scènes, ont ignoré que ce sarcophage était chrétien. Que dire, en effet, de l'incompréhensible erreur commise à l'égard de la scène qui se développe sous le médaillon à portrait. Ils n'y ont vu « qu'une femme couchée sur le bord des flots et se détournant à la vue d'un monstre marin qui semble s'élancer sur elle ; — allégorie, ajoutent-ils, d'une personne dans l'état de servitude qui fait ses efforts pour en secouer le joug [2]. »

On ne comprend pas davantage l'interprétation qu'ils donnent des bas-reliefs, qui ornent les deux extrémités du tom-

[1] Le rouleau qu'on voit aux mains de Jésus-Christ, des apôtres ou des simples chrétiens signifie toujours l'évangile ou prêché, ou donné, ou cru. — ARINGHI, *Roma subterr.*, 1er vol. page 291.

[2] *Recueil des antiquités de Marseille*, page 163, et les *Notices successives des monuments antiques du musée de Marseille*, page 49.

beau : « On y voit, disent-ils, la représentation d'un affranchissement d'esclaves : le prêteur d'un côté, avec la baguette levée sur la tête de deux petites figures prosternées qu'on veut affranchir, semble boire l'eau qui sort d'un rocher, et, de l'autre, un homme monté sur un rocher pour recevoir de son patron le bonnet, symbole de la liberté [1]. » En vérité, Grosson et ceux qui l'ont plus ou moins copié, ont eu devant ce sarcophage des yeux pour n'y point voir. Je laisse mes lecteurs juges d'une pareille incohérence de détails.

Les archéologues nourris de l'étude des monuments chrétiens ne peuvent se méprendre sur le sens véritable de ces trois scènes.

Celle qui est placée sous le médaillon représente Jonas vomi par un monstre marin et reposant à l'ombre d'un arbrisseau.

A l'extrémité droite, Moïse a frappé le rocher d'Horeb de sa baguette : l'eau en a jailli et deux Israélites à genoux en recueillent dans le creux de leurs mains.

A l'extrémité opposée, le conducteur du peuple d'Israël reçoit du ciel le livre de la loi.

Quelques mots suffiront pour apprécier chacune des trois scènes.

1° Jonas a été rejeté sur le rivage, dépouillé de vêtements : après avoir prêché, selon l'ordre du Seigneur, à Ninive, cette grande ville si coupable, il alla se reposer à l'ombre pour attendre les résultats de sa prédication. Dieu fit naître alors un arbrisseau qui s'éleva au-dessus de la tête du Prophète, pour le mettre à couvert et le soulager contre la chaleur.

Le monstre marin qui a vomi Jonas de son ventre ressemble à un dragon. Nous n'avons pas à discuter ici sur le nom réel de ce poisson qui renferma le Prophète dans ses entrailles,

[1] *Recueil des Antiquités de Marseille*, ibid

pendant trois jours, moins encore sur les circonstances de ce fait prodigieux. Il paraît par l'Écriture que « le Seigneur avait préparé un poisson pour recevoir Jonas[1]. » La critique peut donc s'exercer à l'aise dans la recherche de ce poisson et nous n'hésitons pas à croire à la puissance de Dieu, pour toutes les circonstances de cet évènement dont l'Évangile aussi nous confirme l'authenticité. « Nous ne voyons pas, dit Millin, le *palma Christi* sous lequel le Prophète reposa[2]. » L'arbrisseau est pourtant bien visible, mais assez grossièrement sculpté. Est-ce le lierre dont parle la Vulgate? Est-ce le *palma Christi* ou le ricinus dont on distingue une espèce qui devient grande comme un arbre? Est-ce enfin le *cucurbitus* dont les feuilles fort larges se multiplient rapidement! Notre dessin ne tranche pas cette question: mais nous avons vu d'autres tombeaux de la même époque, et les savants Bosio, Aringhi et Bottari en ont cité plusieurs, où l'on remarque le fruit pendant du même arbrisseau et ce fruit n'est autre que le *cucurbitus*.

2° Le législateur du peuple de Dieu est enveloppé de son manteau et portant des sandales. Souvent, au témoignage de notre savant Raoul Rochette, Moïse est representé sur les tombeaux chrétiens, sous les traits d'un jeune homme imberbe[3]: nous le voyons ici barbu, sous ceux d'un homme mûr. Deux jeunes Hébreux de fort petite taille boivent à longs traits à la source abondante que Moïse a fait jaillir de sa puissante baguette.

Nous distinguons, dans leur costume, un manteau jeté sur leurs épaules et fermé par une agrafe devant la poitrine. La coiffure de ces jeunes enfants d'Israël est une sorte de bon-

[1] Jon. II, 1.
[2] *Voyage dans le midi de la France*, 3e vol., pp. 178, 179
[3] *Tableau des catacombes*, page 215.

net façonné, dont les Juifs se servaient habituellement, au temps où le sarcophage a été sculpté.

3° Le même Moïse, d'un âge encore assez avancé, se montre à l'angle opposé du tombeau: on l'a représenté au moment où il reçoit la loi du Seigneur. Selon l'ordre divin, il a déposé sa chaussure avant de gravir la montagne de Sinaï. L'ouverture qui apparaît au haut du sarcophage figure le ciel ou la nuée, d'où Moïse a reçu le don de Dieu[1]. L'autel qu'on reconnaît à sa forme carrée et ornementée, est celui-là même que le Seigneur ordonna qu'on lui construisit d'une seule pierre et sans degrés[2]. La flamme fortement accusée en arrière de l'autel et qui est loin d'être un arbre, comme l'ont cru Grosson, Millin et leurs copistes, si elle n'est point l'emblême de cette colonne de feu qui conduisait le peuple fidèle dans le désert de Sin, serait la flamme qui s'élèverait de l'autel même des sacrifices.

Ce dernier sujet a échappé à la sagacité habituelle de l'auteur du *Voyage dans les départements du midi*. Il a présumé que l'objet détaché du ciel était la manne envoyée par le Seigneur aux Israélites[3]; mais on sait que la manne tombait du firmament en forme de pluie. Nul Israélite n'allait la recevoir du haut d'une montagne de la main même de Dieu. Au reste, la double scène relative à Moïse se reproduit sur plusieurs sarcophages primitifs, comme on peut s'en convaincre dans les divers ouvrages publiés sur la *Rome souterraine*. Elle a pour nous l'autorité d'une interprétation certaine.

L. T. Dassy, O. M. I.
Correspondant du Comité des travaux historiques.

[1] Sur la plupart des sarcophages qui portent ce sujet, on découvre une main qui donne un livre ou de petites tablettes, — c'est la main divine. Rien n'annonce ici qu'on ait sculpté une main.

[2] *Exod.*, cap. xx, 25.

[3] IIIe vol., page 178

JEAN JOUVENET ✓

Appréciation de ses Œuvres.

PREMIER ARTICLE.

En présence des écoles d'Italie qui brillent de si vives couleurs, qui se recommandent par un goût si pur, un dessin si correct, qui dominent l'art par la sagesse des conceptions et l'élévation des pensées, il est non moins curieux qu'intéressant de rechercher et de faire sentir jusqu'à quel point le peintre rouennais mérite les reproches qu'il a encourus, et ce qui lui a manqué pour soutenir la comparaison avec ces modèles inimitables qui sont restés les chefs-d'œuvre de l'art, l'admiration du monde et le désespoir de quiconque a voulu les imiter.

Est-il constant que la couleur de Jouvenet soit peu vraie, que ses draperies soient lourdes et dissimulent trop les formes? Jusqu'à quel point peut-on le blâmer d'avoir trop souvent visé à l'effet, en exagérant la vérité?

Son dessin est-il toujours pur et correct? S'est-il toujours maintenu à une hauteur suffisante, lorsqu'il offrait à nos yeux des êtres au-dessus de l'humanité?

Enfin, après cent cinquante ans, ses productions ont-elles

conservé le même charme, le temps ne leur a-t-il rien dérobé?

Telles sont les questions auxquelles nous devons répondre.

On a dit, on a répété, que Jouvenet n'avait pas eu de maître, puis on a démenti cette assertion. L'une et l'autre opinion nous paraissent également s'écarter de la juste appréciation de son mérite et de ses œuvres. Le seul grand peintre avec lequel il ait eu, dans sa jeunesse, des rapports intimes et personnels, est Lebrun; il est même assez précisément avéré qu'il a reçu de Lebrun des leçons immédiates et verbales, au dire de Voltaire. Lebrun et Poussin furent les maîtres de Jouvenet, en tant que Jouvenet étudia beaucoup leur manière, leur style, leur génie; les peintures de Versailles, Jésus guérissant les malades, l'Hiver (des quatre saisons à Marly), les peintures des plafonds de saint Pouanges, le Passage du Rhin, etc., et la plupart de ses sujets mythologiques ou historiques, se ressentent de l'influence de Lebrun sur la jeune imagination de Jouvenet. Poussin l'a inspiré dans le Frappement du rocher, dans Esther devant Assuérus, dans la Présentation au Temple (du Mans), dans Latone (du même musée), dans le Triomphe de Flore (à Nancy), etc. Mais dans ces œuvres de jeunesse, on voit déjà se manifester les signes qui décèlent un esprit impatient de déchirer l'enveloppe qui l'enferme, un captif qui veut briser la chaîne qui le retient, un génie qui veut se faire jour à travers les ténèbres qui l'obscurcissent, un astre qui veut écarter le nuage qui cache la beauté de son éclat. Une fois que Jouvenet se sera débarrassé des influences de son époque, qu'il aura soulevé le voile qui lui couvre la vue, que ses connaissances se seront étendues, élaborées, épurées, que sa science aura acquis son entier développement, il se dépouillera de tout ce qui n'est pas lui, il abandonnera tout ce qui lui semblera hétérogène et em-

prunté, pour ne garder que l'unité, la simplicité et l'originalité qui font le génie; c'est alors qu'il deviendra pur, correct et savant. S'il a eu des maîtres, il les aura écartés, surpassés, et il sera devenu lui-même un maître, et un grand maître! C'est ainsi qu'il ne fut pas un artiste qui conserve les traditions, les principes, les beautés ou les défauts de ceux qui l'ont formé, différent en cela de la plupart des peintres vulgaires ou secondaires; voilà le côté de l'originalité, du génie, qui sont les deux premières conditions du grand homme, quand il réunit la beauté, le sublime de la pensée et de l'expression.

Comment prétendre que Jouvenet ne fut pas un peintre éminemment français, éminemment normand? Jouvenet ne visita point Rome, ne dirigea jamais aucun de ses regards vers le midi inspirateur; il n'étudia jamais que des peintres français, les Poussin et les Lebrun..... puis les Livres saints et la nature, cette nature normande et parisienne dont le ciel est nébuleux et terne, mais dont les sites sont accidentés et pittoresques, la végétation active et de couleur foncée! Et Jouvenet n'aurait pas gardé sa nationalité.....?

Il se forma, par la seule étude de la nature, un goût de dessin nerveux, correct et savant; il donna du relief et du mouvement à ses figures; ses physionomies sont vives, ses attitudes vraies, ses draperies longues et bien jetées; il réussissait surtout dans les grandes machines. Siret lui reconnaît une composition vaste et étendue, des figures heureusement groupées, une bonne entente du clair-obscur, de l'harmonie et de la vigueur, un dessin fier et exact. Mais il exagère ses défauts.

« C'est lui, dit M. Court, qui, s'affranchissant des règles et des manières alors trop suivies des écoles de Poussin, de Vouet, de Lebrun et de Le Sueur, fit du neuf et du beau, en

s'ouvrant une nouvelle route. Si l'on a quelquefois le droit de lui reprocher un ton trop égal, on ne peut s'empêcher de convenir qu'il est constamment chaud, énergique et harmonieux ; ses expressions sont franches et justes; mais le plus grand mérite de notre compatriote consiste dans l'ordonnance et l'ensemble pittoresque de ses compositions, toujours agréables aux yeux par de belles lignes, d'heureux contrastes et de larges effets de lumière et d'ombre habilement combinés.

« On le compte donc parmi les plus fameux peintres du monde, et la ville de Rouen, justement fière d'avoir vu naître les deux Corneille, Fontenelle, Boïeldieu, et tant d'autres, doit s'énorgueillir aussi d'avoir été le berceau de Jouvenet[1]. »

« On entend souvent regretter, dit Guilbert, et on l'a bien redit depuis cet écrivain, qu'il n'ait point été en Italie; il me semble qu'il faudrait s'en applaudir, d'après le jugement porté dans l'ouvrage intitulé : *Observations sur quelques grands peintres :* « Les jeunes artistes qui revenaient d'Italie n'en rapportaient que des manières particulièrement imitées d'Annibal Carrache, et les originaux que faisaient les plus habiles n'étaient guère que des copies. Jouvenet, au contraire, prit alors une marche nouvelle, et, parmi une foule de peintres savants, il est presque le seul qui ait produit des ouvrages distingués par une physionomie originale[2]. »

« Il y a des temps plus favorables que d'autres aux esprits créateurs, mais aux esprits créateurs seulement. Ces temps sont ceux où les systèmes d'études ne sont pas exclusifs, où les méthodes encore incertaines respectent la spontanéité de l'homme supérieur, où le génie n'est pas condamné à s'allan-

[1] *Catalogue du musée de peinture de Rouen*, 1855.

[2] *Mémoires biographiques*, art. Jouvenet

guir sous la sagesse des préceptes, et la succession immuable des phases d'un enseignement inflexible[1]. »

Jouvenet eut d'autant plus de mérite, qu'il arrivait à une époque de transition et de centralisation pour les beaux-arts : la création de l'Académie de peinture.

« L'époque de la création de cette Académie royale de peinture et sculpture coïncide fatalement avec celle de cet unitarisme absolu de la monarchie française, opéré par Louis XIV et préparé par Richelieu et Mazarin. Pour satisfaire aux immenses travaux des palais qu'il faisait construire et décorer, il fallut enrégimenter l'art et les artistes de tout le royaume, et l'Académie royale de peinture se trouva être un merveilleux moyen de concentration et d'unité de production entre les mains du grand roi et de son ambitieux peintre favori, Charles Lebrun. De cette heure, tout ce qui manie le ciseau ou la brosse se soumet à une autorité impérieuse, absorbante, uniforme; une certaine manière académique se constitue, à la pompe et aux règles de laquelle nul ne peut se soustraire. Toutes les compositions semblent créées par la même imagination; toutes les figures affectent le même type, et ce type dès lors ne se renouvelle ou ne se modifie plus qu'à chaque génération de peintres. Chaque peintre d'un peu de mérite s'échappe de sa province et vient chercher l'honneur d'être admis dans cette corporation privilégiée, qui seule peut donner la réputation et la fortune. Ceux qui restent dans leur pays ont les yeux tournés vers la belle manière de l'Académie royale; là est la seule école, là est le moule de toutes les œuvres glorieuses. On ne songe plus à consulter naïvement le génie de cette terre natale qui, suivant la fable antique, sert de mère et donne leur force

[1] Bouchitté, *Le Poussin*. — in-12, p. 11.

aux vrais géants. Aussi les chefs-d'œuvre deviennent-ils rares, même à Paris, et les seuls hommes de quelque relief sont dès-lors des artistes au fond desquels Paris n'a pu détruire leurs instincts et leurs principes ineffaçablement provinciaux : j'ai déjà nommé Largillière, Jouvenet, Watteau. Et la pensée des arts ne vécut plus dès-lors en province que par ces précieuses écoles académiques de dessin que quelques artistes ou amateurs retraités de Paris, Descamps, Desvoge, les Rivalz, etc., fondèrent, organisèrent et dirigèrent dans certains grands chefs-lieux du royaume; mais tout cela n'était plus depuis longtemps et ne devait plus être aujourd'hui que chair fraîche à dévorer pour la peinture ogresse de Paris [1]. »

Tout au contraire donc, Jouvenet avait voulu s'affranchir de ce joug académique et centralisateur; lui et ses neveux personnifièrent le genre normand que de nos jours sont venus confondre, dans la même nouvelle école française, Lemonnier, Géricault et Court.

« Oui, il y avait un génie normand, et Jouvenet en a été la parfaite incarnation. Jouvenet n'avait pas vu l'Italie comme Poussin; il avait appris son art à Rouen, dans l'atelier de son père. Ses modèles furent des normands, et il n'a jamais fait circuler dans les veines de ses saints et de ses apôtres, que le sang normand. Les femmes que Jésus chasse du temple sont des fermières cauchoises; celles qui emportent le poison de la pêche miraculeuse, sont des dieppoises; ses anges ont la sveltesse et l'élancé des jeunes garçons de Normandie; sa couleur même est normande; l'air qu'on respire en ses tableaux est de l'air normand. Mettez un Rubens à côté d'un Jouvenet; chacun d'eux indiquera parfaitement

[1] De Chennevières, *Études sur quelques peintres provinciaux*, t. II.

la différence des deux races du peuple de Normandie et du peuple de Flandre. Il apprit tout cela aux Restout qui le comprirent à merveille; le côté provincial est même leur beau côté. Jouvenet n'ayant pas à se préoccuper de telle ou telle manière italienne, fut naturellement un grand coloriste, un coloriste du Nord, et très-original à côté de Rubens; il fut même, à vrai dire, le seul peintre original en France du temps de Louis XIV. Tous ces mérites lui viennent peut-être de ce que, tout simplement, il comprenait et traduisait le caractère de sa province, entreprenant, facile, plaisant, vigoureux, indifférent, abondant et ami des belles couleurs, comme tout enfant d'une nation de navigateurs. Cette influence de port de mer est démontrée par tous les faits connus. Tyr et Sidon inventèrent la pourpre. Autant en Italie d'écoles coloristes, autant de ports et de races marines : les Vénitiens, les Napolitains, les Génois. Murillo voyait remonter à Séville les vaisseaux des Indes, dans le Nord, Anvers et Amsterdam. Les Anglais n'ont jamais pu être que coloristes (coloristes exaspérés, a écrit admirablement Baudelaire-Dufays). Enfin, dans les temps dont je parle, la France ne connut que deux grands maîtres qui colorassent leurs œuvres : Puget, de Marseille, et Jouvenet, de Rouen.

« Un phénomène assez curieux, quoique à peine sensible, qui s'était manifesté dans la littérature normande, s'est produit naturellement dans la peinture de la même province. Malherbe avait plus de fini et d'ingénieux, mais Corneille avait plus de force; Ségrais et Sarrasin, bas-normands, avaient eu pour le moins autant de délicatesse que Fontenelle le rouennais; mais celui-ci avait eu plus d'élan et d'étendue. De même, entre les peintres de Caen et ceux de Rouen, l'on remarque une différence de tempérament analogue à celle des peintres flamands et hollandais. A Rouen,

largeur et hardiesse d'ordonnance dans les compositions, et aussi même goût de famille pour l'ensemble et le choix de certaines couleurs: les Jouvenet, les Restout, Deshayes, Lemonnier, jusqu'à Géricault. A Caen, amour du détail et de la finesse ingénieuse : Blain, de Fontenay, le peintre de fleurs, Robert Tournières, l'imitateur de Gérard Dow et de Metzu, et enfin Malbranche, le peintre de neiges. Il ne convient point, sans doute, d'outrer de telles remarques; mais il ne faut pas non plus oublier que de la combinaison et du travail de tous ces caractères provinciaux, s'est conçue et nourrie la glorieuse école de notre siècle [1]. »

Ce passage que nous avons cité de M. de Chennevières, nous paraît plus juste qu'à M. Ch. Blanc qui en parle de la manière suivante:

« Dans une appréciation ingénieuse, vraie en partie, M. de Chennevières de Pointel caractérise heureusement, mais avec exagération, l'originalité provinciale de Jouvenet. Jouvenet s'est formé à Paris, et il tient par quelques fils à la tradition française. Mais il est certain également que l'accent particulier de sa peinture accuse partout l'esprit de sa province. Il est français sans cesser d'être normand; à notre sens, Jouvenet est un des des plus grands peintres du second ordre. Dans notre tradition française, spécialement, il convient de mettre Jouvenet après Poussin et Le Sueur, après Claude Lorrain, et qui encore? Nous ne sommes pas complètement de l'avis de Voltaire sur la supériorité de Lebrun. Sans doute, Lebrun est un grand machiniste, un puissant ordonnateur, par la vertu de la science italienne; mais Jouvenet commande avec plus d'énergie, sinon avec autant de méthode, la disposition d'une scène immense et il a le mérite

[1] De Chennevières, *Études sur quelques peintres provinciaux*, t. I.

de l'invention dans ses groupes, dans la tournure et le dessin de ses personnages[1]. »

Cette appréciation, nous en avons regret, ne met pas Jouvenet à toute la hauteur où il s'est élevé : il est un mot surtout qui nous blesse. Dans plusieurs de ses productions, Jouvenet peut soutenir la comparaison avec les plus grands maîtres; auprès d'eux, il a des qualités que nous pouvons faire valoir; il a son génie particulier qui ressort de lui-même; aux sujets qu'il osait reproduire, après d'illustres génies, il donna encore de l'attrait, de l'éclat et de la nouveauté. Ainsi, la descente de croix de Rubens et de Daniel de Volterre passent avec raison pour des merveilles de l'art[2]: Jouvenet n'a point craint d'aborder un pareil sujet.

[1] Ch. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles:* art. Jouvenet.

[2] La Descente de Croix de Daniel de Volterre, un des plus fameux tableaux de Rome, citée partout comme une des trois œuvres du premier ordre, avec la Communion de saint Jérôme, du Dominiquin, et la Transfiguration de Raphaël, se trouve, comme on sait, dans l'église de la Trinité-des-Monts. Quelques critiques ont prétendu que Michel-Ange avait fourni à Daniel de Volterre le dessin de sa Descente de Croix. Cette opinion ne manque pas de vraisemblance ; mais s'il est vrai de dire que Daniel de Volterre fut assez habile pour reproduire le merveilleux dessin, le modèle accentué et quelque chose du style de son illustre maître, il faut convenir aussi qu'il n'en eut pas l'étonnant caractère, le sentiment profond, les défauts sublimes. Des types un peu communs, des corps vigoureux, mais sans idéal, des gestes naturels jusqu'à la trivialité, remplacèrent chez le disciple, les terribles figures du maître, ses airs de tête si fiers, ses grandes tournures. La composition, sans doute, est bien conçue, distribuée en groupes heureux, et plusieurs figures ont même une expression énergique ; mais le tableau, partout éclairé d'une lumière égale, est tout-à-fait sans ressort. Pas plus que Michel-Ange, Daniel de Volterre ne connaissait les lois et les ressources du clair-obscur. Cette partie de l'art, dont les Rubens et les Rembrandt surent, plus tard et précisément dans le même sujet, tirer des effets si dramatiques, était encore inconnue au XVI[e] siècle, du moins dans les écoles romaines et florentines. Pour ce qui est du coloris de ce grand morceau, il est monotone, et d'une

Après eux, il l'a fait avec un tel succès, qu'on eût pu, sans hésitation, établir un parallèle dont il n'avait rien à redouter. Jouvenet, par sa grande manière, par son originalité et sa fierté de touche, par la force et la vigueur de son pinceau, le feu et le génie de ses conceptions, la gravité, la dignité de ses personnages, la beauté, la majesté et la richesse de l'ordonnance générale de ses compositions, mérite, selon nous, le titre de peintre du premier ordre, et doit être placé à côté des Rubens, des Poussin et des Murillo.....!

Tout en suivant chacun les inspirations particulières à leur génie et à leur éducation, Jouvenet et Murillo avaient beaucoup de points de ressemblance et de sympathie; nous n'en voulons qu'une preuve et nous la tirons de la Vierge tenant l'enfant Jésus, de la galerie Corsini, à Rome, due au pinceau du grand artiste espagnol.

« Cette Vierge, dit M. Armengaud, n'est pas divine sans doute; elle n'a pas la beauté pure, la noblesse idéale des Madones de Raphaël; mais elle est douce, tendre et touchante comme une mère. Le peintre chrétien a pris pour modèle une fille pauvre, un enfant du peuple, et les regardant avec les yeux de la dévotion, de l'amour, de la foi, il en a fait la Vierge Marie et l'Enfant-Dieu.

« Inspirés par le naturalisme, l'école espagnole et son plus grand maître, Barthélemy Murillo, n'ont jamais pu s'élever au-dessus d'une certaine trivialité de formes et de types; mais

austérité qui conviendrait à la réprésentation d'une telle scène, si ce vaste camaïeu était au moins rehaussé par les solennités de la lumière, et poétisé par le mystère des ombres. Enfin, si l'expression des figures est graduée avec beaucoup d'art, depuis la sérieuse tristesse des hommes qui descendent le Christ, jusqu'à l'affliction violente des saintes femmes et au désespoir de la Vierge évanouie, on est forcé d'avouer que cette expression manque souvent de noblesseet d'élévation. (ARMENGAUD, *Rome*, pages 4 et 6.)

en revanche, ils ont relevé par la grandeur apparente de l'âme ce qu'aurait eu de choquant la vulgarité du corps. Fidèles au génie du christianisme, ils n'ont pas cru nécessaire de rechercher la beauté des visages, et ils ont pensé les ennoblir suffisamment en y faisant rayonner la flamme intérieure, l'esprit de Dieu [1]. »

« Murillo, dit M. L. Viardot, resté en pleine possession de son indépendance, chargé de commandes par les chapitres, les couvents, les grands seigneurs, laborieux comme l'est un artiste dont la vie entière se passe dans son atelier, et doué d'une fécondité presque aussi miraculeuse que celle de son compatriote Lope de Vega, que Cervantes appelait un monstre de nature, Murillo travailla sans relâche quarante ans pour le public, et ses œuvres, en se répandant comme objet de commerce par toute l'Europe, ont dès longtemps répandu sa juste renommée et popularisé son nom [2]. »

N'est-ce pas là à peu près l'histoire de Jouvenet?

F. N. LEROY (DE CANY).

(La suite à un prochain numéro.)

[1] ARMENGAUD, *Rome*, p. 320.
[2] VIARDOT, *les Musées de Paris*, p 101

LE

TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE GRAN

en Hongrie

DAPRÈS M. L'ABBÉ FRANZ BOCK.

(*Jahrbuch der Kaiserl. Kœnigl central Commission.* — Vienne, 1859.)

TROISIÈME ARTICLE *.

VI.

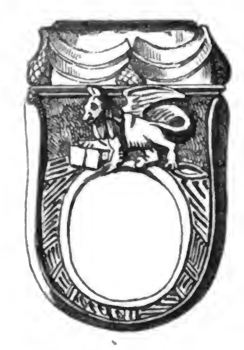
ANNEAU DE CÉRÉMONIE ÉPISCOPAL EN LAITON DORÉ.

Cet anneau, qui se trouve parmi beaucoup d'autres aussi précieux ayant appartenu aux Archevêques métropolitains de Gran, ne tire pas sa valeur de la matière dont il est formé : c'est tout simplement un ouvrage en laiton doré au feu. Mais sa grandeur insolite, son ornementation particulière le recommandent à l'attention. Bien que les formes de détail accusent visiblement l'abandon de l'art du Moyen-Age, M. l'abbé Bock a jugé à propos de décrire cette pièce et de la faire dessiner.

* Voir le numéro de novembre 1859, page 495.

Eu égard à sa forme extérieure et à sa pesanteur, un tel anneau ne pouvait être aisément porté dans les fonctions ec-





clésiastiques. Comme on ne rencontre guère de renseignements chez les anciens écrivains sur les anneaux épiscopaux de cette sorte, il importe de rechercher à quels usages ils ont autrefois servi et à quelles circonstances ils ont dû leur origine. L'anneau, à sa partie supérieure, est orné d'une pierre rectangulaire longue de deux centimètres et demi, et large de près de deux centimètres. La couleur pourpre de la pierre est obtenue au moyen d'un paillon rouge-foncé mis sous une plaque de cristal. La monture de ce cristal se distingue par sa simplicité. On y remarque quelques ornements en forme d'arc, et, aux quatre angles, d'autres ornements en forme de fraise. Les quatre côtés de l'anneau offrent les symboles ciselés des quatre Évangélistes, et ces symboles sont tous pourvus d'ailes. Sur un des côtés, on remarque à l'endroit où se trouve l'aigle, un simple écu avec trois lis, faciles à reconnaître. Sur le côté opposé se montre,

au-dessous de l'homme, attribut de saint Matthieu, une tiare papale avec fanons pendants. Le cercle inférieur de l'anneau, qui est opposé à la monture, porte, sur une surface lisse, l'inscription : PA. SISTO.

En considérant l'ornementation qui vient d'être décrite, M. l'abbé Bock est conduit à penser que probablement dans les temps anciens, des anneaux de cette sorte étaient donnés par la cour de Rome, comme souvenirs de l'*Anneau du pêcheur*, à des prélats éminents qui visitaient la capitale du monde chrétien. Ces anneaux, à cause de leur pesanteur incommode et de l'infériorité du métal, n'étaient point destinés à un usage liturgique; ils servaient seulement à rappeler le séjour de Rome et l'illustre donateur dont le nom, accompagné des insignes de sa haute dignité, s'y trouvait gravé. On voit encore fréquemment aujourd'hui des anneaux semblables dans les trésors et les collections. Ainsi le célèbre couvent de Mœlk, l'église paroissiale d'Iburg, possèdent un anneau de ce genre. A l'égard de celui d'Iburg, on pense, dans la localité, qu'il provient du tombeau de l'évêque Hanno d'Osnabrück, mort au Xe siècle. C'est une erreur: l'anneau date, manifestement, de la fin du XVIe siècle.

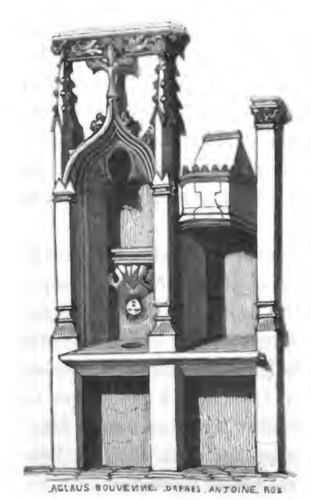
La date de notre anneau est facile à déterminer d'après le nom du pape Sixtus, qui s'y trouve gravé. De tous les papes qui ont porté le nom de Sixte, un seul peut être désigné par l'inscription: c'est Sixte IV, qui mourut en 1484. L'ensemble des formes et des ornements de l'anneau indique clairement qu'il provient de l'Italie et qu'il appartient à une époque où les préludes de la Renaissance (nous signalons comme détail les cornes d'abondance accompagnant deux côtés de l'anneau) trouvaient déjà partout un accueil favorable.

A. BREUIL.

(La suite à un prochain numéro).

PISCINE DE L'ÉGLISE D'AHUN (CREUSE).

MONSIEUR LE DIRECTEUR,



AGLAUS BOUVENNE. D'APRÈS ANTOINE ROY

Je vous envoie la gravure de la piscine de l'ancien moustier d'Ahun, d'après un dessin de M. Antoine Roy, qui a recueilli dans un album un grand nombre de vues de monuments du département de la Creuse. Son frère, M. Elie Roy, sous-chef de bureau au ministère des colonies, a bien voulu me fournir une partie des renseignements qui figurent dans cette courte notice.

Le Moustier d'Ahun n'est plus aujourd'hui qu'une ruine délaissée; de toutes les richesses des XIe, XVe et XVIe siècles qui ont laissé l'empreinte de leur passage, il ne

reste qu'une piscine et le portail qui offrent encore quelque intérêt [1].

Le portail est du style ogival de la première moitié du XVe siècle; il est décoré de nervures et d'entrelacs composés d'animaux fantastiques, de vignes et de capricieux arabesques qui reposent sur une console. Au-dessous, règne une rangée de niches couronnées de dais, surmontés de leurs pinacles, renfermant autrefois les statues des douze apôtres. Les niches sont soutenues par des fûts de colonnes, ornées de chapitaux et terminées par une base appuyée sur un dé, lequel pose sur une plinthe qui occupe toute la largeur du côté du portail; il est terminé à droite et à gauche par un contrefort qui se trouve accompagné de trois niches, couronnées de leur dais et pinacles, malheureusement toutes veuves de leurs statues dont les débris jonchent le cimetière.

Le portail est coupé au milieu par un pilier, sur lequel devait être la statue du Saint auquel était dédiée l'église.

Le tympan est orné de sculptures qu'il serait aujourd'hui difficile de décrire, car il ne reste plus qu'un tombeau de forme carrée, orné de deux gros anneaux. Était-ce une représentation de la Résurrection?

Après avoir franchi le seuil, vous vous trouvez dans une longue avenue étroite, conduisant à l'église moderne. A droite, on voit une lourde construction sans caractère défini; c'est l'ancien monastère.

Cette porte est suivie du porche, séparé inégalement par une grosse colonne de granit, couverte encore d'inscriptions romaines en grande partie effacées par le temps.

Ces deux ouvertures ou portes donnent accès dans une

[1] Le *Magasin pittoresque*, année 1847, en donne un dessin très-inexact, qu'il attribue au XIIe siècle.

vaste cour de forme rectangulaire, dont le pavé disjoint, encadré d'herbes, atteste le long abandon. A gauche, les murs ruinés de l'église gothique; à droite, un vaste bâtiment dont le large perron occupe le centre et conduit par des marches inégales et déchaussées aux grandes salles du réfectoire du couvent; on distingue les cellules à travers les fenêtres inégales, veuves de leur boiserie; au fond, faisant face à l'entrée, on aperçoit une construction composée de matériaux de diverses époques, se reliant d'un côté au bâtiment principal du monastère, de l'autre au chevet de l'église actuelle.

Là, s'ouvre une porte gothique ogivale surbaissée; elle conduit par une voûte obscure aux riches vergers des moines et donne issue à un escalier de pierre, qui conduit aux étages supérieurs. En franchissant cette porte, on trouve deux salles basses, pavées de dalles usées et d'un aspect sombre qui fait penser aux cachots, bien qu'elles n'aient vraisemblablement servi que de celliers. Une petite porte conduit dans la sacristie dont nous allons parler; c'est là que se trouve la piscine qui fait l'objet de cette notice.

Quant à la sacristie, elle ne présente plus aucune régularité architecturale, la maçonnerie moderne, ayant fait disparaître les vives arêtes des ogives de la voûte.

La fenêtre dont les verrières ont été brisées et qui se trouvait au-dessus de l'autel, dont on voit encore la pierre disposée en table, laisse apercevoir les rameaux verdoyants de la végétation extérieure.

Il ne reste plus, comme décoration polychrôme, que quelques fragments de peintures en arabesque faites à l'époque de la Renaissance.

Au milieu de cette solitude et de toutes ces richesses, délaissées par les hommes, on est surpris de trouver ce précieux

bijou intact. C'est la Piscine, qui est formée de deux enfoncements en forme de niches, ménagées à différents usages; celui de gauche est en ogive à contre courbes, dont les ados sont ornés de feuilles délicatement sculptées, terminées par un piédestal surmonté de feuilles épanouies.

Deux pilastres, surmontés de leurs pinacles pyramidaux, sont ornés de distance en distance de feuilles qui s'ouvrent en formant des treffles.

Dans l'enfoncement se trouve la cuvette creusée dans la tablette de pierre, qui relie les pilastres entre eux.

Cette cuvette est garnie de trous ménagés pour l'échappement de l'eau qui se perdait dans la terre sainte, la terre de l'église ou du cimetière; des conduits étaient souvent réservés à cet effet, et passaient sous l'église, ou, comme à Notre-Dame de Paris, par une petite gargouille.

La piscine servait à verser le reste de l'eau et du vin qui avait servi au sacrifice de la messe.

Elle servait encore au lavement des mains du prêtre officiant, à laver le calice, les burettes, tous les objets sacrés.

Le Cérémonial de Paris exige une piscine dans chaque chapelle, pour verser l'eau dont le prêtre se sert pour se laver les mains; aussi à Notre-Dame de Paris, toutes les chapelles sont munies d'une piscine.

Il serait à désirer que cet usage fût observé partout aujourd'hui, afin que les eaux, ayant servi aux ablutions, ne fussent pas jetées à terre dans la chapelle où on officie.

Le second enfoncement est couronné par une rangée de fleurons délicatement sculptés.

Cet enfoncement, en forme de cheminée, servait autrefois à mettre un petit chariot ou fourneau mobile où l'on conservait le charbon incandescent, pour entretenir le feu dans les encensoirs.

On ne doit point s'étonner que les piscines aient été décorées jadis avec un certain luxe. Elles avaient, avant le XV[e] siècle, une haute destination sacrée. Le prêtre alors ne prenait point les ablutions après la communion ; on jetait dans la piscine l'eau et le vin qui avaient servi à laver les doigts du prêtre et qui pouvaient contenir quelques gouttes du précieux sang. La piscine avait ordinairement deux cuvettes ; l'une était réservée pour l'usage que nous venons d'indiquer ; l'autre servait, comme nous l'avons dit, aux ablutions des mains du prêtre avant et après la messe, etc.

Le moustier d'Ahun fut fondé en 997, par Boso Comte Marchais, sur l'emplacement d'un cimetière romain ; son église fut rebâtie au XII[e] siècle.

En 1591, les moines eurent à soutenir un siége contre les Huguenots. L'église perdit alors ses transsepts ; deux chapelles collatérales furent renversées ; la nef fut rasée. On pratiqua dans le mur du clocher encore existant une porte qui sert aujourd'hui d'entrée à l'église.

AGLAUS BOUVENNE,
Membre des Sociétés archéologiques de Soissons et de Laon.

MÉLANGES

EXPOSITION GÉNÉRALE DE L'ŒUVRE DES EGLISES PAUVRES DU DIOCÈSE D'ARRAS.

Les œuvres fondées à un point de vue purement humain peuvent quelquefois briller d'un éclat éphémère, mais elles durent généralement peu, et le jour où elles disparaissent n'est jamais éloigné de celui qui les a vues naître. Les œuvres inspirées par la charité chrétienne ont un sort contraire; modestes au début, le progrès marque chaque heure de leur existence, et, pour les suspendre momentanément (elles ne finiront qu'avec le monde), il faut tout au moins un de ces cataclysmes politiques, dont le retour périodique ébranle les sociétés, s'il ne les engloutit pas. Telles sont les *Conférences* de Saint-Vincent-de-Paul; écloses récemment dans une mansarde d'étudiant, elles couvrent aujourd'hui la moitié du globe: telle sera bientôt *l'Œuvre des Églises Pauvres*, cette institution que l'indifférence de notre époque a rendue indispensable.

Invité comme d'habitude, par une bienveillance dont j'ai le droit d'être fier, à visiter l'exposition générale de l'œuvre du diocèse d'Arras, je suis heureux, dès l'entrée en matière, de constater pour 1859, un progrès réel sur 1858. D'abord, au lieu de rester stationnaires, les ressources ont notablement augmenté; ensuite, la main d'œuvre déjà si remarquable l'an dernier, atteint maintenant une perfection qu'il sera très-difficile de surpasser. Moi même, que de longues études ont familiarisé avec les merveilleuses broderies que produisaient jadis l'Europe et l'Orient, je suis forcé de déclarer ici à nos dames artésiennes, qu'elles rivalisent comme exécution avec les plus habiles ouvrières du Moyen-Age. Soutache, application, passé, ces genres divers sont traités avec une supériorité magistrale

et un fini de détail qui me font rêver des destinées plus hautes encore. Ah ! si l'on pouvait, je me trompe, si l'on voulait s'astreindre à ne suivre que de bons modèles, quels admirables résultats n'obtiendrait-on pas ? Mais la routine est là ; puis, il faut bien en convenir aussi, bons ou mauvais, les modèles livrés à la publicité sont si peu communs, qu'il y aurait mauvaise grâce à se montrer trop sévère vis-à-vis de minimes erreurs de goût.

Bon ! va s'écrier mon censeur, car, moi aussi, j'ai un censeur impitoyable, voici une critique qui obscurcit vos éloges : n'oubliez donc pas qu'en parlant aux dames, le plus léger blâme devient une infraction aux lois de la politesse. Semblable avis n'est pas le mien, et je croirais manquer à mes devoirs, si je ne disais pas aux mères vertueuses, aux aimables et pieuses filles qui exécutent par amour pour Dieu, ces travaux compliqués que le monde leur réclamerait en vain : Vous faites bien, il est vrai, mais si vous pouvez mieux encore ; pourquoi reculer devant un faible obstacle, quand les plus âpres difficultés sont déjà vaincues.

Le chapitre des conseils et critiques, toujours suivant mon censeur, n'est pas de ceux que l'on prolonge impunément ; arrière donc les observations moroses, place à la louange ; seule désormais elle doit figurer dans les pages trop courtes que la Revue accorde à ce compte-rendu.

Louer, rien ne serait plus élémentaire, s'il ne fallait pas commencer et finir. Par où commencer, par où finir ? le choix est si vaste : tel Ornement mérite un éloge, parce qu'il convient à l'humble église du village et qu'il rentre tout-à-fait dans l'esprit de *l'œuvre ;* tel autre, parce qu'il meublerait très-bien le riche chapier de nos cathédrales. Dirai-je que Madame *** a su tirer d'un vieux chapeau de velours, des orfrois en application, assez beaux pour que l'on se demande qui l'emporte chez elle de la patience ou du goût ? Parlerai-je de la chasuble blanche qu'une main de fée a chargée de microscopiques arabesques en soutache d'or et chenille de couleur ? Je préfère m'arrêter sur une merveilleuse chape brodée en soie polychrôme, où le dessin large et élégant à la fois rivalise avec la perfection du travail ; le modèle en est pris à des vitraux du XIIIe siècle, le fait me semble incontestable, mais cet emprunt est si habilement déguisé, qu'il devient une création originale : j'ignore

et dois ignorer officiellement le nom de la véritable artiste qui l'a exécutée ; néanmoins, je ne puis cacher que Saint-Omer a envoyé ce chef-d'œuvre à l'exposition.

Il y aurait souveraine injustice à ne pas mentionner deux autres chasubles, j'en passe et des meilleures : la première ornée de quatrefeuilles et de palmettes en soie de couleur n'est pas sans analogie avec la chape précitée ; l'orfroi de la seconde chargé d'énormes étoiles rouges à rais d'or produit un effet assez grand pour faire oublier sa lourdeur. Enfin, je signalerai une très-heureuse copie en application, de l'inscription *In principio erat Verbum*, très-goûtée l'année dernière ; au reste, la plupart des modèles appréciés en 1858 ont reparu en 1859.,

Courage donc, mesdames, vous avez décidément trouvé la bonne route et l'on voit qu'il existe au ciel un puissant intercesseur entre Dieu et vous. Ce patron, que vous ignorez peut-être, est le bienheureux cardinal Pierre de Luxembourg, qui, durant son trop court séjour sur le siége épiscopal de Metz, consacrait le premier tiers de son revenu *à l'entretien et l'ornement des pauvres églises de la campagne*.

CH. DE LINAS.

ICONOGRAPHIE DE SAINT AMBROISE ET DE SAINTE LUCIE.

Monsieur le Directeur,

J'ai lu avec un grand intérêt les articles critiques du R. P. Dom Renon sur les *Institutions de l'Art chrétien* de feu M. l'abbé Pascal. Mais il y a deux points sur lesquels je ne partage point l'avis du savant Bénédictin. Permettez-moi de vous soumettre quelques lignes à ce sujet.

Dans votre numéro d'octobre 1859, p. 435, on lit : « Les anciens « peintres figuraient saint Ambroise tenant un fouet à la main. « C'était pour symboliser la liberté épiscopale avec laquelle ce saint « prélat reprit l'empereur Théodose. » Le P. Dom F. Renon veut, contre l'avis de l'abbé Pascal, qu'on maintienne cet attribut, et invoque l'usage et la pratique des églises de Milan. Il a raison sur ce point. Mais comment ce savant religieux n'assigne-t-il pas une autre origine à cet attribut ? C'est outrager la mémoire de saint Ambroise que de supposer un fouet entre ses mains, au moment où il

attendait, sur le seuil du temple, Théodose coupable. On peut être ferme sans rudesse, inébranlable sans inconvenance. Le fouet ne convenait ni à la dignité du saint Prélat ni à celle de l'empereur. Cet attribut doit donc être emprunté à un autre fait. Il rappelle une bataille qui eut lieu en 1339 entre les Milanais et les Impériaux. Les Milanais rendirent grâces de leur victoire à saint Ambroise, qu'ils prétendirent avoir aperçu pendant le combat, armé d'un fouet, et le tenant levé sur leurs ennemis. C'est un événement analogue à l'apparition de saint Jacques, combattant pour le roi Ramire contre les Maures d'Espagne, représenté pour cela à cheval et surnommé le *Matamore*.

A la même page : « Les peintres représentent sainte Lucie tenant « un disque, sur lequel on remarque deux yeux. La raison tradi- « tionnelle de cet emblème est que cette sainte Martyre est invo- « quée pour les maux d'yeux, dévotion populaire qui s'est fondée « sur son nom, *Lucia*, qui vient de *lucere*. Il en est ainsi de saint « Clair et de saint Fulgence. » Il faut excuser ceux qui souffrent, d'avoir invoqué de préférence les Saints dont le nom exprime le bien physique dont ils sont privés par la maladie, ou qui leur est le plus utile dans leur condition. Bordeaux, en particulier, offre deux exemples curieux de cette particularité : le tombeau de saint *Fort*, à Saint-Seurin, est visité chaque année par des milliers de jeunes mères qui y déposent leurs enfants, en sollicitant pour eux la santé et la *force*. Le chef de saint *Clair*, un des patrons de l'église Sainte-Eulalie, est vénéré dans le but de conserver ou de recouvrer la vue. C'est dans le même sens que les tailleurs et les couturières ont adopté pour patronne sainte Lucie. Mais autre chose est une dévotion populaire qui rigoureusement n'est pas condamnable, puisqu'on peut demander par l'intercession des Saints une faveur en particulier, comme tous les biens en général; autre chose est un attribut, distinction historique plutôt qu'onomastique. *Les deux yeux dans un plat* ne désignent pas sainte Lucie ; rien, dans sa vie ni dans sa mort, n'autorise cet attribut; s'il y a des armoiries *parlantes* dans la langue du blason, nous ignorons jusqu'ici les attributs *parlants*. Cet attribut ne convient qu'à sainte *Lucille*, honorée le 31 octobre. Il rappelle un des supplices du martyre de la Sainte, à qui le bourreau arracha les deux yeux.

La ressemblance presque complète des noms de *Lucie* et *Lucille* a produit sans doute cette confusion dans l'esprit de beaucoup d'artistes et d'archéologues. J.-B. PARDIAC.

L'EGLISE DE BROU ECLAIRÉE AU GAZ.

Il est peu d'archéologues et d'artistes qui n'aient été visiter et admirer les ravissants détails de l'église de Brou, à Bourg en Bresse. C'est un des monuments les plus populaires qui existent, que ses caractères presque uniques et son originalité classent, sinon parmi les modèles et les types de l'Art chrétien, du moins parmi les chefs-d'œuvre d'exécution que la pensée première de cet art sublime a inspirés. La poésie et le sentiment religieux qui s'exhalent pour ainsi dire de chaque pierre de ce charmant édifice, viennent d'être singulièrement refroidis par la malheureuse idée que l'on a eue de l'éclairer au gaz. Passe encore si l'on avait trouvé le moyen d'harmoniser ce système d'éclairage avec les conditions essentielles de l'effet architectural; mais le système adopté, outre qu'il n'emploie aucun des ustensiles et des meubles que réclame tout style ancien, pour qu'il n'y ait rien de choquant et de disparate entre l'ensemble et les détails, ne respecte nullement les exigences des lieux et des matériaux. Comment ne pas le repousser avec une invincible répugnance, quand on le voit comme à Brou, creuser ses conduits dans l'épaisseur des pavements, au risque de rencontrer et de briser d'anciens carreaux émaillés qui ont déjà tant souffert du temps et des souliers ferrés; il dresse ses tuyaux le long des faisceaux de colonnettes qu'il évide, qu'il entaille, qu'il écorne, et passe ensuite ses becs longs et maigres à travers les délicates sculptures de broderies inimitables ! Les modèles qui *ornent* l'extrémité de ces becs, sont ceux que les cafés affectionnent, les cafés de second ordre, entendons-nous, et qui portent ces enroulements sans fin, ces palmettes éternelles, sous lesquels se refugie et s'abrite la stérilité d'invention et de connaissance des dessinateurs aux gages des grandes fabriques de fonte de fer.

Ce qu'il y a de plus triste, c'est que Brou est un séminaire où l'on doit apprendre au jeune clergé à respecter et à décorer convenablement les monuments historiques !

Et la Commission officielle qui veille à la conservation de ces mêmes monuments, qui entrave en ce moment l'achèvement de constructions adjacentes à la vénérable église de l'antique abbaye d'Ainay, à quoi pense-t-elle de laisser consommer à Bourg ce que l'on peut appeler une mutilation? Serait-il vrai que sa sollicitude, comme celle de l'État, est au-dessous de sa tâche, ainsi qu'on serait porté à le croire en voyant quelles urgentes réparations attendent les voûtes du vaisseau de l'église de Brou? Des pierres, des clefs se détachent, et les allocations applicables aux grosses réparations, aux travaux de simple consolidation, deviennent de plus en plus rares; Paris se nourrit et s'embellit aux dépens de la province. Tout cela est fort triste au fond.

Pour en revenir à notre sujet, chaque nouvel essai d'éclairage de nos églises par le gaz éloigne la solution de ce point si grave et si important de controverse liturgique. Le globe et le cornet de verre, fichés au bout d'une maigre tringle forée, ou perdus au milieu de prétentieuses imitations de bronze enjolivé, n'ont rien fait encore pour acheter leur droit d'asile dans l'enceinte sacrée; — leur droit d'asile, — notez-le bien, car la symbolique chrétienne n'est ni à faire ni à refaire, et elle n'a en aucune façon prévu l'invention du gaz, parce qu'elle n'avait pas à la prévoir, son admirable système étant complet.

T. M.

BIBLIOGRAPHIE *

ARCHÆOLOGIA, *or miscellaneous tracts relating to antiquity published by the Society of Antiquaries of London. Vol.* XXXIII, *in-4° de* 272 *pages.*

HORLOGERIE. — M. Smith, décrivant un cadran astronomique, fait à Prague en 1525, par Jacques Zech, mentionne l'horloge offerte, en 1560, à Marie Stuart par François II. Le présent royal, orné des armes de France et d'Écosse, portait ces mots : « Ex dono fr. r. f. [1] ad Mariam. reg. Scotorum et Fr. »

Il cite encore le don fait à la cathédrale d'Exeter par son évêque Courtenay, d'une horloge, en 1480 ; ce texte date de 1376 : « Cameram in boreali turre pro horologio quod vocatur *clock* de novo construendam ; » et cette note des dépenses affectées à la garde de l'horloge de Sainte-Marie d'Oxford : « 1472. Clerico Vniversitati pro custodia horologij. iij s. 1478. — Clerico pro custodia horologij. iiij s. » Enfin ce passage du *Roman de la Rose :*

« Et refet soner ses orloges
Par ses sales et par ses loges
A roes trop votivement
De pardurable mouvement. »

M. Oct. Morgan décrit ainsi une *montre d'abbesse* qu'il assigne environ à l'an 1560. Sa forme est celle d'une croix pectorale, dont les reliefs figurent la crucifixion, les anges, les chérubins et la Vierge-Mère ; au revers, sont le Père Éternel, vénérable vieillard, et les

* Les ouvrages relatifs à l'histoire et à l'archéologie, dont *deux* exemplaires sont adressés à la REVUE, sont annoncés sur la couverture, indépendamment du compte-rendu qui peut leur être consacré dans le Bulletin bibliographique.

[1] Francisci regis Franciæ.

instruments de la Passion [1]. L'horloger a signé : « Finelly à Aix. » L'auteur termine par l'histoire de la compagnie des horlogers de Londres, établie en 1631.

Un manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal, coté n° 290 (XV[e] siècle) offre le dessin d'une petite horloge ou pendule. La boîte carrée, d'où s'échappent quatre pieds, est surmontée d'une galerie tréflée et de deux arcs croisés en diagonale qui supportent le timbre de la sonnerie. Le cadran circulaire occupe la face intérieure. Comme aux horloges italiennes, il n'y a qu'une aiguille ; elle marque les heures. Cet usage s'est maintenu jusqu'en 1737 : Julien le Roy écrivait dans sa *Règle artificielle du Tems :* « Il est aussi rare en France d'y voir de grosses horloges marquer les minutes qu'il est commun en Angleterre. »

Fontaine publique. — Nous devons à M. Smith la connaissance de ces deux charmantes lignes qu'une reine de Pologne avait fait graver au XVI[e] siècle sur la vasque d'une fontaine :

> Pauperes sitientes venite cum lætitia et sine argento
> Bibite aquas quas bona regina Poloniæ præparavit.

Glyptique. — M. Akerman signale une pierre gnostique gravée en intaille. Obvers : personnage nu, à tête de chien, armé d'un glaive et d'un disque dentelé ; à sa gauche, le soleil et la lune. En légende CABAMO, le *Sabaoth* de la Bible. Au revers, le nom de l'archange saint Michel, MIXAHLI.

Architecture. — M. Repton indique les principaux caractères de l'architecture romane et ogivale par deux planches de moulures et de chapiteaux. Aux XI[e] et XII[e] siècles, chapiteaux lourds, à têtes grimaçantes, passementeries, perles, entrelacs, volutes aux angles de la corbeille; vers la fin du XII[e], crochets, trèfles, feuillages ; de 1180 à 1220, colonnes légères, tailloirs anguleux, astragales en biseau, feuillages qui élargissent la tête du chapiteau ; au XIV[e] siècle, feuilles et trèfles découpés et rebombés ; le XVI[e] commence

[1] Lord Londesborough possède et a publié dans ses *Miscellanea graphica* (liv. VII, pl. XXVI), une montre également en croix de la Renaissance ; le cadran représente Jésus-Christ priant au Jardin des Oliviers : il est entouré des instruments de la Passion.

par des choux, des chicorées, des chapiteaux à pans coupés, pour finir par de simples moulures très-multipliées. En somme, il y a une très-grande analogie entre le style français et le style anglais, aux mêmes époques.

ICONOGRAPHIE. — M. Mahon signale et ne date pas ces deux inscriptions qu'il a copiées dans le chœur de l'église des Capucins, à Séville :

Angelus in choro :	Diabolus in choro :
Scribo præsentes	Hic sum missus
Cantantes atque legentes	Cum pœna scribere jussus
Ut sic sint digni	Absentes, non cantantes,
Sacri spiraminis igni.	Tarde venientes
	Et cito recedentes.

J'ajouterai, comme complément de ce texte qui à ses rimes régulières indique le Moyen-Age, le passage suivant de la *Légende dorée* :

« On lit que saint Augustin, étant encore en vie, vit un jour passer un démon qui portait un livre sur ses épaules ; le Saint lui demanda à voir ce qu'il y avait d'écrit dans ce volume et le diable répondit que c'étaient les péchés des hommes qu'il avait recueillis de partout et qu'il avait enregistrés là. Saint Augustin lui ordonne alors de lui montrer si quelque péché commis par lui était inscrit. Et, le livre ayant été ouvert, saint Augustin ne trouva rien qui pût lui être imputé, si ce n'est qu'un jour il avait oublié de réciter les prières des complies ; alors il ordonna au diable d'attendre son retour, et, entrant dans l'église, il récita les complies avec beaucoup de dévotion. Et lorsqu'il revint, il dit au diable de lui montrer de rechef ce passage, afin de le relire. Et ils se mirent à feuilleter le livre, et ils trouvèrent ce passage effacé ; et le diable dit au Saint avec colère : Tu m'as bien trompé : j'ai grand regret de t'avoir montré un péché que tu as effacé par tes prières. Et il s'en fut tout confus. » *Légende de saint Augustin*, traduct. de G. Brunet, t. 1.

C'est surtout au Moyen-Age et à la messe dite *de saint Martin* que le diable est figuré écrivant les fautes des coupables. Je l'ai vu au musée de Cluny, sur un meuble du XVe siècle et au musée d'Angers sur un dessin colorié qui reproduit une peinture murale de l'église de Champteussé (Maine-et-Loire). Dans ce dernier tableau, qui date de la fin du XVe siècle, trois diables ont fort à faire pour sui-

vre ou plutôt sténographier le *caquet de trois commères* qui oublient qu'elles assistent à la messe. Aussi, l'un tient l'écritoire, l'autre écrit et le troisième allonge et étire, afin d'y faire tenir plus de paroles, un rouleau de parchemin. Quand arrive le pèsement des âmes, les anges et les démons apportent et jettent dans la balance de saint Michel leurs volumineux rouleaux, qu'une fresque du XIII[e] siècle à Saint-Laurent-hors-les-Murs (Rome) nomme OPERA BONA et OPERA MALA. Le poids des œuvres bonnes ou mauvaises décide seul du sort.

SIGILLOGRAPHIE. — Sceau orbiculaire, à l'effigie de la Vierge et de son enfant. En légende :

« Sigillum. maioratus. lincolnie. »

Voilà donc un sceau laïque gravé d'un emblème religieux.

Sceau ogival où, dans trois niches armoriées, sont la Sainte Vierge, saint Pierre et saint Paul; ces mots entourent le sceau :

« Sigillv̄ dn̄i iohis abbatis Abendonie s. d. n. pape. commissarii. »

Mort en 1495, l'abbé d'Abingdon, avait rempli auprès de la cour de Rome les fonctions d'ambassadeur.

Sceau de prise de possession et d'entrée de l'archevêque de Cologne dans la ville de Deutz :

« Sigillvm libere civitatis tvicen q̄'e (qui est) archiep̄i. Colon. »

CROSSES. — M. Fayne reproduit et décrit une crosse en bronze qui appartient au duc de Devonshire. Trois animaux fantastiques courent sur la volute, où se lisent les noms de l'artiste NECHTAIN et du donateur NIAL. Elle a servi à l'évêque de Lismore, qui trépassa l'an 1113. Il paraît qu'elle contenait autrefois des reliques de Saints.

X. BARBIER DE MONTAULT.

DICTIONNAIRE D'ESTHÉTIQUE CHRÉTIENNE, *par M. l'abbé* JOUVE. *Publication de M. l'abbé Migne. In-4° de 1292 colonnes* (7 fr.).

M. l'abbé Jouve a conçu une excellente pensée, en envisageant les quatre arts libéraux au point de vue de la poétique chrétienne qui les a si profondément modifiés. On peut trouver singulier, au premier abord, de réduire en dictionnaire alphabétique la théorie du beau et la philosophie de l'art : mais remarquons que l'auteur a déve-

loppé ses idées générales dans deux longues et savantes dissertations préliminaires, et que dans le *Dictionnaire* proprement dit se trouve l'application spéciale des principes, à un certain nombre des principaux monuments de l'art. La première dissertation caractérise le beau idéal dans l'ordre de la nature. L'auteur y prouve successivement que Dieu est la source immuable de toute beauté, que la différence de sympathie chez les hommes, relativement aux divers genres de beauté, est un effet de la sagesse du divin Créateur, qui a voulu répandre dans le monde moral la même variété que dans le monde physique; que le beau ne consiste pas exclusivement dans ce qui est utile ou agréable, ni dans la convenance des moyens relativement à leur fin, ni dans les harmonies de la proportion, mais que tous les genres de beauté se résolvent dans une seule et même beauté, la beauté morale.

La seconde dissertation aborde les questions spéciales relatives à l'Art chrétien. L'auteur en établit la différence d'avec le beau idéal humain ; il montre comment le dogme de la réhabilitation par le Verbe fait chair a dû modifier profondément les conditions de l'art et de la poésie. Il termine cette savante thèse en assignant quatre caractères principaux à l'Art chrétien : la grandeur, le mystère, l'expression de l'amour divin, la grâce naïve.

Le *Dictionnaire* contient un grand nombre d'articles où l'auteur applique ces principes à l'architecture, à la peinture, à la sculpture, à la musique. Pour obvier aux inconvénients que présente cette forme alphabétique, où l'ordre logique est nécessairement interverti, M. Jouve a donné ensuite un résumé analytique, selon l'ordre des idées et du temps, de toutes les matières contenues dans le *Dictionnaire d'Esthétique chrétienne*.

L'appendice de ce volume contient : 1° *L'Essai sur le beau*, par le P. André ; 2° *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art*, par M. de Montalembert ; 3° Plusieurs extraits sur *le beau*, tirés des œuvres de M. de Kératry.

Cet ouvrage est le résumé de longues années d'études et de voyages ; on y trouve une grande élévation de pensées, une connaissance approfondie de la matière, un sentiment vif et passionné des beautés de l'Art chrétien.

J. CORBLET.

MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DE DOUAI, *par H.-R.* Duthillœul. *Douai,* 1858. *In-8° de* 32 *pages.*

Parmi les intéressants détails que M. Duthillœul donne sur cette église, fondée au XIIIe siècle, nous avons remarqué ce qui concerne la confrérie littéraire qui y fut établie en 1330 par des jeunes gens de Douai. Ils prirent le nom de *clercs parisiens*, non point, comme on l'a prétendu, parce que les fondateurs avaient fait leurs études à Paris, *mais pour ce que*, dit le Père Ignace, *les mieux disants et ceux lesquels goûtent le miel de la langue françoise, prennent la parisienne pour première, pour la plus pure de la France.* Chaque année, dans l'octave de l'Assomption, la confrérie distribuait une couronne d'argent, un chapeau et une image d'argent aux trois meilleures pièces de vers composées en l'honneur de la Sainte-Vierge. Le chant royal qui avait obtenu le premier prix était lu en chaire. On accordait complète exemption d'octrois au poète qui avait été couronné trois fois. Le dernier couronnement eut lieu en 1778.

J. C.

LES TROUBADOURS DE BÉZIERS, *par M. Gabriel* Azaïs. *Béziers,* 1859, *In-8° de* 212 *pages.*

Les Troubadours de Béziers n'ont paru à l'horizon littéraire que dans la seconde moitié du XIIIe siècle, alors que la muse romane, privée de la protection des rois, faisait entendre ses derniers chants. Ils sont au nombre de cinq : Raimond Gaucelin, Bernard d'Auriac, Jean Estève, Guillaume, moine, Maffre Ermengaud.

M. Azaïs cite, traduit et commente les œuvres qui nous en restent, avec autant d'érudition que de goût. La littérature des troubadours s'éteignit au XIVe siècle; elle fleurissait dans les châteaux, et la croisade contre les Albigeois les fit déserter à cette époque ; elle était surtout protégée dans les petites Cours du Midi, et ces Cours cessèrent d'exister lorsque le comté de Toulouse et divers autres furent réunis à la couronne de France. La poésie romane continua sans doute à être cultivée, mais au point de vue de l'art seulement. Elle fleurit dans les académies de Toulouse, de Barcelonne, de Tortose; et aujourd'hui encore La Provence et le Languedoc peuvent citer des poésies populaires qui sont presque dignes de leur glorieux passé.

J. C.

CHRONIQUE.

Depuis la fondation de la REVUE DE L'ART CHRÉTIEN, son Directeur a reçu des diplômes de membre honoraire, titulaire ou correspondant, des Académies de Lisbonne, d'Amiens, de Reims et de Laon, de la Société française d'Archéologie, du Comité flamand de France, de la Société de l'histoire et des arts de la Flandre maritime, de la Société d'archéologie lorraine, etc. Nous croyons devoir mentionner ces distinctions, parce qu'elles nous semblent s'adresser surtout à l'œuvre de la REVUE DE L'ART CHRÉTIEN et que nos collaborateurs doivent avoir leur large part dans ces marques de sympathie.

— Il y a dans l'église de Laflamengrie, dans le canton de la Capelle (Aisne), trois autels du XVe siècle fort curieux. Il y en avait jadis un quatrième qui a été acquis par l'église Saint-Germain l'Auxerrois et qui a été parfaitement restauré. Deux de ceux qui restent présentent encore plus d'intérêt que celui-là : on voit sur le premier une scène de martyre, sur le second l'histoire de la Sainte Vierge. Le troisième paraît offrir la généalogie de N. S. D'après la tradition, ces curieux monuments proviendraient de l'abbaye de Liessies, près d'Avesnes. La paroisse se trouve trop pauvre pour faire restaurer ces autels ; elle ne veut point avec raison les vendre à un musée ; mais elle les cèderait volontiers à un autre sanctuaire et emploierait le prix de l'acquisition à restaurer son église qui en a grand besoin. Nous devons ces renseignements à l'un de nos abonnés, M. Demiselle, curé doyen de la Capelle, et nous croyons comme lui que c'est là une rare et précieuse occasion pour les fabriques qui ont besoin d'un autel et qui pourraient, moyennant un prix modéré, acquérir une œuvre d'art d'une véritable valeur archéologique.

—Un statuaire de Lyon, M. Edouard Viollet, qui s'est fait connaître par un grand nombre d'œuvres délicates d'orfèvrerie, vient de modeler des stations du Chemin de la croix, inscrites dans des cadres quatrilobés. Sans se rapporter précisément au style de telle ou telle époque, ces médaillons se rattachent tous au style chrétien par le caractère, le sentiment et la conformité avec les traditions. Variés de détails et de richesse, les cadres, métal, stuc ou bois, peuvent se mettre en accord avec la décoration simple ou recherchée des nefs et des chapelles qui seraient ornées de ces médaillons. L'artiste a eu soin de les maintenir dans de modestes proportions, afin qu'ils ne nuisent pas à l'effet des lignes et des ornements, au milieu desquels ils trouveront une place de faveur, grâce à leur mérite. Il nous a paru juste de signaler cette œuvre nouvelle, qui embrasse une suite de sujets qui ont été jusqu'à ce jour fort souvent mal traités. Le commerce s'en est emparé et a singulièrement abusé des nécessités de la concurrence, pour produire des compositions dépourvues non-seulement de style, mais encore de bon goût.

— La maison Poussielgue-Rusand monte en ce moment une vaste couronne de lumières, d'après celle que l'on admire à Aix-la-Chapelle. Ce bel ouvrage d'orfèvrerie destiné à illuminer le chœur de l'église d'Ainay, à Lyon, est une nouvelle et sérieuse tentative pour réformer le déplorable système de lustres de salon et de café, que l'on applique généralement à l'éclairage des églises. A ce titre nous sommes heureux de la signaler, d'autant plus qu'il s'en est bien peu fait de semblables jusqu'à ce jour.

— Décidément il n'y a rien de neuf sous le soleil. On croit généralement que les canons rayés sont une invention toute moderne, et voici que la *Revue anecdotique* nous cite le passage suivant du Traité de mathématiques de Robnis, traduit en 1771 par Dupuy : « La nation chez qui l'on parviendra à bien comprendre la nature et l'avantage des canons rayés, où l'on aura la facilité de les construire, où les armées en feront usage et sauront les manier avec habileté, cette nation, dis-je, acquerra sur les autres une supériorité, quant à l'artillerie, égale à celle que pourraient lui donner toutes les inventions faites jusqu'à présent pour perfectionner les

armes quelconques. J'ose même dire que ses troupes auront par là autant d'avantages sur les autres qu'en avaient de leur temps les premiers inventeurs des armes à feu. » Et dans le même livre on trouve encore sur l'usage des armes à feu portatives le passage qui suit : « Leutman (Jean-Georges), membre de l'Académie impériale des sciences de Pétersbourg, a donné dans les actes de cette Académie deux Mémoires datés de 1728 et 1729, le premier sur la manière de rayer le canon : *De sulcis cochleatis ad datam distantiam tubis sclopetorum recte inducendis.* (De la manière de bien disposer les raies en vis spirales dans le cylindre du canon, étant donnés les intervalles qu'elles doivent avoir entre elles.....) ; le second mémoire contient quelques remarques et expériences sur l'utilité du canon rayé : *Annotationes et experientiæ quædam rariora, curiosa et ad rem sclopetariam pertinentia.* »

— On lit dans le *Cabinet historique :* « Un habile photographe, M. Cliche, de Reims, vient d'exécuter la reproduction en grand des tapisseries de Notre-Dame de Reims, qui n'avaient pu entrer dans la publication de M. Ach. Jubinal, ni dans le travail du même genre auquel le directeur du *Cabinet historique* a attaché son nom. Cette nouvelle série, dont certaines difficultés d'exécution avaient fait ajourner la publication, difficultés qui devaient ne pas exister pour la photographie, représente les différentes scènes de la vie de la sainte Vierge. Elle est du commencement du XVIe siècle et a été offerte à l'église de Reims par Robert de Lenoncourt, le même prélat qui donna à l'église de Saint-Remi la belle tapisserie de dix pièces qu'a publiée M. Jubinal. La tapisserie de quatorze pièces que va donner M. Cliche est de l'exécution la plus riche et la plus originale. On y trouve des détails fort curieux pour l'histoire des mœurs, des costumes et des usages de la fin du XVe siècle. »

— Une polémique assez vive s'est élevée entre M. Paul Lacroix, directeur de la *Revue universelle des arts* et un italien, M. Sébastiani Le fond du débat portait sur la restauration des tableaux et sur les inventeurs de cet art précieux ; subsidiairement est venue la question de savoir si la France possédait légitimement les objets d'art qui lui ont été repris en 1815 ; M. Paul Lacroix soutient que oui,

M. Sébastiani émet l'opinion contraire. Cette lutte offre un vif intérêt, mais l'on doit regretter qu'elle fasse naître de part et d'autre des expressions amères. M. Sébastiani a parlé au nom de sa patrie, si cruellement dépossédée par les armées de la République pendant la guerre de la liberté ; la Belgique a vu disparaître à la même époque ses plus beaux tableaux qui ne lui ont pas tous été rendus en 1815. Voici un résumé succinct des objets d'art conquis dans divers pays par les armées victorieuses ; 15 tableaux de Raphaël; 17 du Pérugin ; 3 du Dominiquin ; 28 du Guerchin ; 4 du Corrège ; 10 du Guide ; 3 du Garofalo ; 3 de l'Albane ; 3 du Parmesan ; 4 de Spada ; 3 de Tiarini ; 3 de Jules Romain ; 3 d'André Sacchi ; 3 du Caravage ; 3 de Barrochio ; 5 d'Annibal Carrache ; 8 de Louis Carrache ; 3 d'Augustin Carrache ; 5 du Titien ; 13 de Véronèse ; 4 du Tintoret; 6 de Mantegna ; 79 de Rubens (!) ; 17 de Van Dyck ; 8 de Jordaens ; 13 de Crayer ; 4 de Quellyn ; 3 d'Otto Vænius ; 6 de Lairesse ; 8 de B. Flemael ; 4 de Carlier ; 3 de P. Potter ; 10 de Wouwermans ; 3 de Rembrandt ; 3 de Berchem ; 3 de Mieris ; 4 de Holbein ; 6 de J. Steen ; 6 de Breughel; plus, un nombre considérable d'autres grands maîtres, soit une, soit deux œuvres de chacun d'eux; bref, le total des tableaux enlevés s'élève à près de six cents, chiffre officiel. Il faut y ajouter une soixantaine de statues, types célèbres de la statuaire antique et un nombre considérable de morceaux de sculpture, tombeaux, bas-reliefs, etc. C'est la première fois, croyons-nous, que le relevé qui précède est donné au public. Nous l'avons dressé d'après des documents authentiques et aussi d'après nos études particulières sur la question. (*J. des Beaux-Arts.*)

— On sait que les temples protestants ont proscrit jusqu'ici les tableaux et les fresques. La secte des Puséistes qui, tout en restant attachée à l'église établie, s'en sépare par tant de points, parait vouloir réaliser diverses réformes dans l'ornementation des temples. Celui de *Tous les saints* qu'elle vient de faire construire est décoré non-seulement de fort riches sculptures, mais aussi de peintures à fresque, qui entr'autres sujets représentent la sainte Vierge tenant l'Enfant-Jésus sur ses genoux, le crucifiement, les douze Apôtres, le Christ glorieux assis dans une *vesica piscis*, etc.

J. C.



ARBRE DE JESSÉ.

GRAVURE SUR BOIS DES HEURES DE SIMON VOSTRE.

ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE

SUR

L'ARBRE DE JESSÉ.

PREMIER ARTICLE.

Une prophétie d'Isaïe, combinée avec la généalogie du Sauveur, telle que nous l'a donnée saint Mathieu, est devenue un des thèmes les plus féconds de l'art chrétien, dans le cours du Moyen-Age. L'arbre de Jessé a été figuré sur la pierre, le bois, le verre, l'albâtre, l'ivoire, l'émail, l'or et l'argent; il a déployé ses branches symboliques au tympan des portails, aux voussures des arceaux, sur les clefs de voûte, sur les retables, sur les poutres des arcades triomphales, sur le dossier des stalles, dans les peintures à fresque et les miniatures, et surtout dans les verrières imagées des fenêtres et des roses.

Plusieurs arbres de Jessé ont été dessinés et décrits; mais ils n'ont pas encore été l'objet d'une étude d'ensemble [1]. Nous allons essayer de l'ébaucher, en nous occupant succes-

[1] Nous devons mentionner cependant une notice de neuf pages qu'a publiée M. l'abbé Poquet, sous le titre de *Iconographie de l'arbre de Jessé*, avec une lithographie représentant un albâtre de Longpont. Nous emprunterons deux citations à cette brochure.

sivement de l'origine historique de cette représentation, de l'iconographie de l'arbre et des divers personnages qui l'accompagnent. Nous terminerons cette notice par la description ou l'indication d'un certain nombre de ces monuments peints ou sculptés.

I. — ORIGINES HISTORIQUES

Le Prophète Isaïe, après avoir prédit au peuple d'Israël qu'il serait délivré de la fureur des Assyriens, lui annonce la naissance du Messie, sa justice, sa sagesse, sa sainteté. Il considère le royaume de Juda comme un tronc presque mort, mais dont la sève va revivre pour donner un rejeton qui sauvera Israël : « Il sortira un rejeton de la tige de Jessé et une fleur naîtra de sa racine. L'esprit du Seigneur reposera sur lui, l'esprit de Sagesse et d'Intelligence, l'esprit de Conseil et de Force, l'esprit de Science et de Piété... En ce temps-là, le rejeton de Jessé sera exposé devant tous les peuples comme un étendard; les nations viendront lui offrir leurs prières, et son sépulcre sera glorieux [1]. »

La tige sortie de Jessé, c'est Marie; la fleur, c'est Jésus. C'est ainsi qu'a été commenté ce passage du Prophète par divers Pères de l'Église : « La branche qui sort de la racine, dit Tertullien, c'est Marie qui descend de David; la fleur qui naît de la branche, c'est le fils de Marie, Jésus-Christ, qui sera tout à la fois la fleur et le fruit [2]. »

« Par la branche qui sort de la racine de Jessé, dit saint Jérôme, il faut entendre la sainte Vierge Marie; et par la

[1] ISAIE, XI, 1, 2 et 10.

[2] Virga ex radice, Maria ex David : flos ex virga, Filius Mariæ, qui dicitur Jesus Christus; ipse erit et fructus. *De Carne Christi*, XXI, p. 322.

fleur, Notre-Seigneur le Sauveur, qui a dit dans le *Cantique des Cantiques :* Je suis la fleur des champs et le lys des vallées [1]. »

« Dans cette prophétie d'Isaïe, dit saint Bernard, la fleur signifie le Fils, la branche indique sa Mère, parce que de même que la tige a fleuri sans germe, ainsi la Vierge a conçu miraculeusement. La floraison n'a pas nui à la sève de la branche : l'enfantement miraculeux de Marie n'a pas nui non plus à sa virginité [2]. »

D'autres écrivains du Moyen-Age, s'inspirant de cette prophétie, comparent Marie tantôt à une fleur, tantôt à un fruit, souvent à un rameau verdoyant qui réjouit la vue, à une vigne qui communique la vie.

L'Église elle-même s'est inspirée de cette pensée, et dans les aspirations du temps de l'Avent, elle s'écrie : « O rejeton de Jessé, qui êtes comme un étendard pour les peuples ; devant qui les rois se tiendront dans le silence ; à qui les nations offriront leurs prières ; venez nous délivrer, ne tardez plus [3]. »

Les mystères du Moyen-Age relatifs à l'Incarnation mettaient en scène la prophétie d'Isaïe et celles qui avaient eu le même objet. Un manuscrit du X[e] siècle, provenant de Saint-Martial de Limoges et faisant aujourd'hui partie de la

[1] Nos autem virgam de radice Jesse Sanctam Mariam Virginem intelligamus... et florem Dominum Salvatorem qui dicit in Cantico Canticorum : Ego flos campi et lilium convallium. — *In Is. exposit.*

[2] In hoc Isaiæ testimonio, florem Filium, virgam intellige Matrem : quoniam et virga floruit absque germine, et Virgo concepit non ex homine. Nec virgæ virorem floris læsit emissio, nec Virginis pudorem sacri partus editio. — *Homel.* II *super Missus*, n° 6 ; MABILLON, t. III, col. 1675.

[3] O radix Jesse, qui stas in signum populorum, super quem continebunt reges os suum, quem gentes deprecabuntur : veni ad liberandum nos, jam noli tardare. — *O de l'Avent*, antienne du 19 décembre.

Bibliothèque impériale (n° 1139), contient un curieux mystère de la Nativité qu'on jouait alors dans les églises, au jour de Noël. Les acteurs sont le Préchantre, Israël ou Jessé, Moïse, Isaïe, Jérémie, Daniel, Abacuc, David, saint Jean-Baptiste, Siméon, Nabuchodonosor, Virgile et la Sibylle. Le Préchantre s'adresse successivement à chacun de ces personnages et leur demande ce qu'ils savent sur le Roi céleste. Voici les réponses de quelques-uns d'entre eux :

Jessé : La souveraineté ne sera point enlevée à Juda jusqu'à la venue de Celui qui sera proclamé le Sauveur, Verbe de Dieu. Les nations l'attendront avec moi.

Isaïe : Il faut que la tige de Jessé pousse par la racine. De là s'élèvera ensuite une fleur qui est l'esprit de Dieu.

Virgile : Voici qu'est envoyée du ciel en terre une race nouvelle.

La Sibylle : Signe de jugement : la terre se mouillera de sueur. Du ciel viendra le Roi des siècles futurs. Il se fera chair pour juger le monde [1].

Ces représentations populaires devaient inspirer les artistes qui transportaient les plus belles scènes de la Bible dans les miniatures des manuscrits et dans les sculptures des églises. Mais ç'aurait été un sujet bien peu développé que de figurer seulement Jessé, la tige qui devait sortir de son sein, avec la fleur et le fruit qu'elle devait porter, Marie et Jésus. De nombreuses générations séparent le fils d'Obed, du Sauveur d'Israël : il était naturel de leur ménager une place dans l'arbre symbolique qui devait rappeler la génération temporelle du Verbe incarné. Saint Luc et saint Matthieu ont donné la liste des ancêtres de l'Homme-Dieu : mais c'était la dernière qui devait seule inspirer les imagiers du Moyen-Age. Placée en tête de l'Évangile de saint Matthieu, elle devait

[1] De Coussemaker, *Histoire de l'Harmonie au Moyen-Age.*

captiver davantage l'attention. Elle nomme Salomon, le roi populaire par excellence au Moyen-Age, tandis que saint Luc le passe sous silence. Enfin saint Matthieu suit un ordre ascendant, en commençant par Abraham et en finissant par Jésus, ce qui convenait parfaitement aux dispositions d'un arbre généalogique, tandis que saint Luc suit un ordre inverse, en commençant par Jésus pour remonter jusqu'à Adam.

Sous un autre rapport, cependant, on aurait pu préférer la généalogie de saint Luc, puisque c'est celle de la sainte Vierge, tandis que saint Matthieu donne celle de saint Joseph. Mais on doit se rappeler que les hommes de la maison de David ne pouvant se marier hors de leur famille, la généalogie de l'épouse remontait nécessairement à la même souche que celle de l'époux. Joseph descend de David par son fils Salomon; Marie en descend par son fils Nathan.

Saint Matthieu compte quatorze générations depuis Abraham jusqu'à David, quatorze depuis David jusqu'à la Transmigration de Babylone, quatorze depuis cette Transmigration jusqu'à Jésus-Christ. Pour égaliser ces trois séries, il a omis Ochozias, Joas et Amasias. On sait que ces trois premiers descendants de Joram et d'Athalie, fille d'Achab, n'étaient point admis dans les registres des Juifs, à cause de la malédiction prononcée contre la postérité d'Achab, malédiction qui devait s'étendre jusqu'à la troisième génération.

Ainsi donc, c'est de la généalogie de saint Matthieu et de la prophétie d'Isaïe que se sont inspirés les artistes du Moyen-Age, pour figurer leurs arbres de Jessé. Bien que nous ne connaissions point de ces monuments antérieurs au XII[e] siècle, il est certain qu'il en existait auparavant. En 1097, Guillaume de Tournay fit venir d'Orient un candélabre d'ai-

rain en forme d'arbre de Jessé [1]. Ce devait être un luminaire analogue à celui qu'on a trouvé, il y a une quinzaine d'années [2], dans l'église Saint-Georges de Londres. Suger nous dit qu'il fit exécuter des vitraux peints dont l'un représentait l'arbre de Jessé [3].

Les exemples d'arbres de Jessé se multiplient à mesure qu'on approche du XVIe siècle; c'est un des sujets favoris du Moyen-Age qui n'a pas été répudié par la Renaissance.

Pour étudier cette composition dans tous ses détails, portons successivement notre attention sur Jessé, sur l'arbre en lui-même, sur les ancêtres, sur les Prophètes, sur les personnages accessoires, sur la Vierge et sur l'Enfant-Jésus.

II. — JESSÉ.

Jessé, souche de la tige symbolique qui produit le Sauveur, est représenté sous les traits d'un vieillard, parce qu'en effet il était très-âgé quand son fils David vint au monde. Il a la barbe longue; sa tête est couverte du bonnet juif. Quelques artistes modernes lui ont donné à tort la couronne, puisqu'il ne fut pas roi.

Quelquefois il paraît méditer profondément sur les grandeurs qui sont promises à sa race; mais le plus souvent, il dort d'un profond sommeil, la tête appuyée sur la main. Ne serait-ce point par analogie avec Adam, qui dormait lorsque Dieu tira Ève de son côté? Une nouvelle Ève, réparatrice des

[1] Candelabrum etiam magnum in choro æreum quod *Jesse* vocatur in partibus emit transmarinis. — WILLAM THORN. cité par DU CANGE, v° *Jessé*.

[2] PARKER, *Glossary of termes und gothic architecture*. Oxford, 1846, p. 143.

[3] Vitrearum etiam novarum præclaram varietatem ab ea prima quæ incipit a stirpe Jesse, in capite ecclesiæ, usque ad eam quæ superest principali porta depingi fecimus — *De administrat. sua*, c. I. p. 348.

torts de la première, doit sortir de la race de Jessé ; et c'est aussi pendant son sommeil que semble, non point s'accomplir, mais se présager cette destinée.

Au portail de Saint-Riquier, il est assis sur un trône; dans un vitrail de Roye, il est debout. Le plus souvent il est étendu et accoudé, soit sur un lit, soit sur le sol (Voir la planche ci-jointe reproduisant une *Gravure des Heures de Simon Vostre).*

Ce n'est que dans un vitrail de Notre-Dame d'Alençon que nous le voyons caractérisé par un attribut spécial : il porte un compas à la main [1]. Aurait-on voulu exprimer par là que Jessé mesurait par la pensée l'espace de temps qui le séparait de la venue du Sauveur ?

III. — L'ARBRE.

L'arbre généalogique plonge ordinairement ses racines dans le cœur ou dans la région subthoracique de Jessé. Quelquefois le tronc sort du ventre (fenêtre de Dorchester), du dos (vitrail de Saint-Godard de Rouen), et même de la bouche (verrière de Saint-Antoine de Compiègne). Dans une Bible latine de la Bibliothèque de Reims, il s'échappe du crâne de Jessé. « Il s'agit donc là, dit M. Didron, d'une génération intellectuelle plutôt que charnelle. C'est la tête, c'est la parole, c'est la pensée, et non l'estomac ou les intestins, qui mettent au monde Marie et Jésus. Jésus, en effet, c'est le Verbe fait chair, c'est la pensée divine. Marie, comme son Fils, est une pensée parlée plutôt qu'une forme matérielle [2]. »

[1] DE LA SICOTIÈRE, *Notice sur les vitraux de Notre-Dame d'Alençon*, dans le tome VIII, page 105, du *Bulletin monumental*.

[2] *Manuel d'Iconographie chrétienne*, p. 154.

Tantôt les racines apparaissent au nombre de trois ou quatre (boiserie du cabinet de M. Gallois), tantôt elles sont invisibles et c'est le tronc qui sort immédiatement de la poitrine de Jessé (albâtre de Longpont).

Dans les peintures, le tronc est blanc ou doré, les feuillages verts, les fruits rouges ou noirs.

Des rameaux parallèles ou alternés sortent de chaque côté du tronc au nombre de 4, 6, 8, 10, 12, selon le nombre de personnages dont ils doivent être les supports. Les branches forment parfois un gracieux encadrement pour les figures.

Le texte d'Isaïe parlant d'un arbre, sans en indiquer l'espèce, les artistes avaient les coudées franches et pouvaient inventer des arbres de fantaisie. Nous avons remarqué cependant l'adoption assez fréquente de la vigne. Ne serait-ce point parce qu'elle est le symbole de la grâce? N'a-t-on pas voulu appliquer à l'arbre de Jessé ces paroles de l'Ecclésiastique : « Comme la vigne, j'ai exhalé des parfums suaves et mes fleurs sont des fruits d'honneur et de justice. » La vigne d'ailleurs est la figure de Notre-Seigneur, qui s'est lui-même comparé à cet arbre : *Ego sum vitis vera* [1]. Elle est aussi une image de la très-sainte Vierge, à qui on a appliqué ces paroles du Psalmiste : *Respice de cœlo et vide et visita vineam istam* [2]. Les idées symboliques sur la vigne, sur ses propriétés, sa culture, ses feuilles, ses fruits, étaient tellement répandues au Moyen-Age, qu'il existe un traité complet sur cette matière dans les œuvres attribuées à saint Bernard [3].

[1] JOHAN, XV, 1.

[2] *Ps.* LXXIX, 15.

[3] *Vitis mystica seu tractatus de Passione Domini super* : Ego sum vitis vera.

IV. — ANCÊTRES DU SAUVEUR.

Saint Matthieu énumère vingt-huit noms depuis Jessé jusqu'à Jésus. L'emplacement dont disposaient les peintres et les sculpteurs ne leur permettait pas ordinairement de représenter un si grand nombre de personnages. D'ailleurs ils ne voulaient point admettre uniquement dans leurs arbres symboliques les ancêtres charnels du Sauveur, mais aussi les ancêtres spirituels, c'est-à-dire les Prophètes et même certains personnages du Paganisme auxquels on attribuait des prédictions plus ou moins explicites sur la venue du Messie.

Dans une miniature du Psautier de saint Louis, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, il n'y a que deux ancêtres, Jessé et David. Au-dessus de la Vierge, on voit Notre-Seigneur bénissant; il est dans la maturité de l'âge [1].

Il n'y a que quatre ancêtres à la verrière occidentale de Notre-Dame de Chartres : Jessé, David, Salomon et Abias. Le nombre le plus ordinaire est de dix à douze. Voici au reste le nombre total des personnages qui figurent dans quelques-unes de ces représentations, en y comprenant Jessé, la Vierge, l'Enfant-Jésus, les Prophètes, les Sibylles et autres personnages accessoires :

Fenêtre de Dorchester (Angleterre), 87 (en y comprenant tout à la fois les figures peintes des verrières et les personnages sculptés des meneaux).

Façade de l'église de Caudebec, 45.

Stalles de l'abbaye de Solesmes, 39 (sans compter 9 cartouches qui portent le nom de personnages absents).

Verrière de Notre-Dame d'Amiens, 29.

[1] Du Sommerard, *Les Arts au Moyen-Age*, VIIIe série, pl. 18.

Verrière de la Sainte-Chapelle de Paris, 29.

Portail de la Cathédrale de Rouen, 18.

Gravure des Heures de Simon Vostre, 17 (en y comprenant deux figures de fantaisie).

Boiserie du cabinet de M. Recapet, 17.

Albâtre de l'église de Longpont, 16.

Verrière de Notre-Dame de Chartres, 16.

Verrière de Saint-Étienne de Beauvais, 16.

Boiserie du cabinet de M. Gallois, 15.

Ostensoir d'Eichestaed, 15.

Ventail de porte à l'église de Fresnes-le-Vicomte, 15.

Voussure du grand Portail de Reims, 14.

Tapisserie de la Cathédrale de Reims, 13.

Portail de Saint-Riquier (Somme), 13.

Sculpture de l'église de Chaumont (Haute-Marne), 10.

Quelques gravures de livres d'Heures du XVI[e] siècle nous offrent quelques reines mêlées aux rois. C'est là une fantaisie d'artistes émancipés par la Renaissance; ces reines d'ailleurs ont des poses presque acrobatiques qui confirment dans l'idée que le dessinateur a plus songé à l'agrément de la composition qu'à la fidélité de l'histoire et au respect des traditions iconographiques.

Les noms des ancêtres sont parfois écrits sur des cartouches ou sur des banderolles qui s'enroulent sur les branches de l'arbre. Grâce à cette indication, on peut voir comment le choix des artistes se conforme plus ou moins au texte de saint Matthieu. Les exemples suivants montreront que ce sont les douze rois de Juda, premiers descendants de Jessé, qui prennent rang dans cette généalogie, au préjudice des plus proches ancêtres de saint Joseph; on remarquera que l'orthographe de quelques noms a été dénaturée par les artistes : nous les indiquons en lettres italiques.

Texte de S. Matthieu.	Église Buurkerke à Utrecht.	Saint-Riquier et Fresnoy (Oise).	Grande rose septentrionale de Chartres.	Stalles de l'église abbatiale de Solesmes.	
Jessé	Jessé	Jessé		1re SÉRIE.	3e SÉRIE.
David	David	David	David	—	—
Salomon	Salomon	Salomon	Salomon	Salomon	Abiud
Roboam	Roboam	Roboam	Roboam	Roboam	Eliachim
Abias	Abias	Abias	Abias	Abia	Azor
Asa	Asa	Asa	*Aza*	Asa	Sadoc
Josaphat	Josaphat	Josaphat	Josaphat	Josaphat	Achim
Joram	Jora (m)	Joram	Ioram	Jora	Eliud
Ozias	*Anas*	*Osias*	*Osas*	Ochosias	Eléazar
Joatham	*Joathan*	Joatham	Ioatham	Athalia	Matam
Achaz	*Achar*	Achaz	*Achas*	—	—
Ezéchias	(Eze)chias	Ezechias	Ezéchias	2e SÉRIE.	4e SÉRIE.
Manassé	*Manassès*	Manassé	*Manases*	—	—
Amon	Amon			Mathat	David
Josias				Lévi	Nathan
Jéchonias				Melchi	Mathata
Salathiel				Janné	Menna
Zorobabel				Joseph	Méléa
Abiud				Mathatie	Héliachim
Eliacim				Amos	Joseph
Azor				Naum	Siméon
Sadoc				Hesli	Joas
Achim				Maath	Amasia
Eliud				Séméi	Lévi
Eléazar				Joseph	Osias
Mathan				Juda	Mathat
Jacob				Johanna	
Joseph				Résa	
Jésus				Zorobabel	

A Solesmes, il faut distinguer quatre séries différentes. La première nous offre la suite des rois de Juda d'après les Paralipomènes. La seconde nous donne la généalogie ascendante de Jésus-Christ selon saint Luc, depuis Mathat, aïeul de saint Joseph, jusqu'à Zorobabel. La troisième se conforme à la généalogie de saint Matthieu et donne les descendants

de Zorobabel depuis Abiud jusqu'à Matham, aïeul de saint Joseph. La quatrième suit la même généalogie, avec quelques variantes, depuis David jusqu'à Mathat, père de Jorim. Les noms de Jona et de Juda sont inscrits sur des cartouches sans buste correspondant. C'est un assez singulier mélange des deux généalogies. Peut-être, en les confondant de la sorte, a-t-on voulu montrer que ce sont les deux rameaux d'un même arbre qui se réunissent pour produire le même fruit.

Les ancêtres du Sauveur, étagés sur les branches, dans leur ordre chronologique, sont debout, assis ou agenouillés sur des corolles de fleurs; souvent ils en émergent à mi-corps. Dans les fresques de Buurkerke, à Utrecht, ils s'abritent dans des espèces de niches cintrées.

Il y a des arbres de Jessé dont tous les personnages indiquent de la main gauche la future Mère du Sauveur, placée à la cîme de la plus haute branche. Dans une boiserie du XV[e] siècle, faisant partie du cabinet de M. Gallois, il n'y a que deux personnages qui ne font point ce geste, emblême de l'enseignement et de la prophétie. M. A. Maury suppose que ce sont Salomon et Sadoc; que ce geste aura été refusé au premier, en raison des fautes qui ont obscurci la fin de son règne, et au second parce qu'il fut considéré au Moyen-Age comme le chef des Saducéens, dont la doctrine était opposée à celle du Christ [1]. Cette interprétation, tout ingénieuse qu'elle soit, ne nous paraît guère admissible. Sadoc ne doit pas figurer dans les représentations qui ne comptent qu'une douzaine de rois, puisqu'en ce cas on n'admet que les douze premiers descendants de Jessé. L'artiste n'aura eu probablement d'autre intention que celle de varier les poses. Ce geste d'ailleurs n'était pas un accessoire indispensable de

[1] Notice sur cette boiserie, dans la *Revue archéologique*, t. 1, page 736.

la composition ; il n'est fait que par un seul des personnages du vitrail de Saint-Étienne de Beauvais.

On ne se préoccupait guère autrefois de la fidélité historique des costumes : aussi les ancêtres du Sauveur ne sont point revêtus de leurs habits juifs, mais du costume que portaient les princes et les rois de l'époque dont date chaque monument iconographique. Les manteaux, les pourpoints, les coiffures sont d'une grande variété dans les stalles de l'abbaye de Solesmes. Plusieurs des rois de Juda sont décorés du collier de saint Michel.

Les ancêtres ont souvent la couronne en tête et le sceptre à la main. De ce qu'un personnage est couronné, faut-il invariablement en conclure qu'il fut roi ? Nous ne le pensons pas. Dans quelques exemples cela indique seulement qu'il est issu de race royale.

Parmi les ancêtres, il en est deux qu'il est facile de reconnaître, à la richesse de leurs vêtements : ce sont David et Salomon, toujours traités avec prédilection par les artistes du Moyen-Age. David tient dans ses mains la harpe dont il accompagnait ses chants inspirés. Dans un vitrail de la Cathédrale de Moulins, il est monté à cheval. Salomon, contrairement à l'usage admis pour les autres personnages, est parfois revêtu du costume oriental. Dans l'ostensoir d'Eichestaed, il est ceint du turban et il porte à la main un des livres qu'il a composés.

L'ABBÉ J. CORBLET.

La suite au prochain numéro.

LE

TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE GRAN

en Hongrie

D'APRÈS M. L'ABBÉ FRANZ BOCK.

(*Jahrbuch der Kaiserl. Kœnigl. central Commission.* — Vienne, 1859.)

QUATRIÈME ARTICLE *.

VII.

CALICE PONTIFICAL EN ARGENT DORÉ, RÉSERVÉ POUR LES SOLENNELLES FONCTIONS PONTIFICALES.

Après les dévastations des Turcs et les déplorables fontes de vases d'argent qui ont eu lieu à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci, il serait difficile, dit M. l'abbé Bock, de trouver en Hongrie un objet qui montrât mieux que ce calice le haut développement qu'acquit, au Moyen-Age, l'art de l'orfèvrerie chrétienne. Le seul calice comparable, sous le rapport de la richesse, à celui de Gran, se trouve au Musée national de Pesth.

Un double système de décoration caractérise notre objet d'art : des ouvrages en émail, accompagnés d'ornements en filigrane, y alternent avec des figures ciselées qu'entourent des ornements architectoniques.

* Voir le numéro de janvier 1860, page 25.

Dans l'émail, d'une qualité très-particulière quant à la forme et présentant un relief presque plastique, on reconnaît le faire des *opera smalti* qu'affectionnaient les orfèvres de l'époque romane, et qui se remarquent notamment sur toutes les parties plates des calices d'Italie depuis le XI[e] jusqu'au XIV[e] siècle.

L'autre système de décoration en figures ciselées, avec encadrements architectoniques, n'est pas exempt de reproche. L'art de l'orfèvre y accuse sa tendance à substituer aux couleurs de l'émail les images ciselées, à remplacer l'ornementation purement végétale par une autre en quelque sorte architecturale. Les inconvénients de ce système sont manifestes. Si belles que soient la composition et l'exécution du calice pontifical, il faut convenir que la multiplicité des détails, spécialement sur la tige et le nœud, en rend l'usage fort incommode.

Aucun dessin n'accompagne ce calice, et M. l'abbé Bock n'explique pas les motifs qui lui ont fait négliger une représentation toujours si utile pour l'intelligence des œuvres d'art. Nous pensons que la complication même du travail de l'orfèvre aurait offert au dessinateur de trop grandes difficultés.

Le pied figure une rose à six feuilles : disposition qui se voit généralement dans les calices gothiques plus simples que celui-ci. Par suite d'une combinaison de plans obliques et horizontaux, ce pied est en quelque sorte double et peut se diviser en pied supérieur et pied inférieur. L'artiste a ingénieusement tiré parti des intervalles qui séparent les feuilles de rose en y plaçant de petits baldaquins qui figurent des niches ou chapelles, avec combles, arcs-boutants, clochetons. Six petites figures isolées sont assises sous ces délicates constructions.

Dans les six médaillons du pied supérieur, on voit alterner, sur émail bleu ou vert, des fleurs d'émail blanc et rouge, entourées d'une bordure en filigrane. Ces fleurs, et spécialement les roses blanches, ont tant de relief, qu'elles ressemblent à des perles fendues par le milieu. Le champ d'émail vèrt, semé d'étoiles d'or, offre un blason d'émail bleu orné aussi de ces étoiles, et dans lequel, comme signe héraldique, se trouve une couronne surmontée de la tête en saillie d'un chien ou d'un loup.

Contre les six faces de la tige du calice s'appliquent des niches ogivales. Dans l'intérieur, sur des socles triangulaires bordés de petits créneaux, on aperçoit les demi-figures de divers Saints. La Sainte Vierge, saint Jean l'Évangéliste, saint Laurent avec son gril, se distinguent aisément; un Saint, fondateur d'Ordre, tient les règles de l'Ordre d'une main et de l'autre la Croix. Ce doit être saint François d'Assise ou saint Dominique. Saint Pierre termine la série de ces statuettes ciselées.

Au-dessus des niches monte une tige hexagone; six Apôtres très-délicatement ciselés en occupent les six faces; les six autres Apôtres se trouvent dans les niches qui surmontent le nœud du calice, et qui se rattachent à la coupe.

C'est sur le nœud que l'artiste a déployé la plus grande richesse de formes; c'est aussi l'accumulation des détails architectoniques dans cette partie qui devait rendre difficile l'usage du calice, surtout dans la saison d'hiver. Décrire les détails si variés de l'émaillure, les ingénieux caprices de ce mode charmant d'ornementation, serait impossible. M. l'abbé Bock y renonce et se borne à appeler l'attention sur les baldaquins analogues, pour la forme, à ceux qui avoisinent le pied du calice. Sous l'un de ces baldaquins, la statuette ciselée de la Mère de Dieu, représentée comme Reine du Ciel,

est placée sur une petite console. Abrités sous les niches immédiatement voisines, de beaux Anges jouant du luth entourent cette statuette. D'autres niches offrent une scène différente : le Couronnement de la sainte Vierge. Marie, dans l'une de ces niches, est tournée, les mains jointes, vers son divin Fils, qui, placé dans la construction suivante, est assis, la main droite levée et bénissante, et paraît procéder au couronnement. Cette disposition particulière des personnages divins n'est pas rare dans l'Art chrétien.

La vaste coupe du calice, qui comporte un diamètre de 13 centimètres, n'est pas moins richement décorée que le nœud. Aux feuillages émaillés qui se détachent sur un fond d'émail bleu se joint un ornement de la plus grande élégance : c'est une couronne de six médaillons dans lesquels l'artiste a ciselé d'une manière très remarquable les six principales scènes de la vie et de la mort du Sauveur. L'Annonciation ouvre cette série de tableaux ; elle est suivie dans le second médaillon de l'Adoration des trois Rois. Dans le troisième médaillon, Marie, comme Reine du Ciel, est assise sur la *sella,* avec le divin Enfant sur son sein. Le quatrième montre le Christ en croix, avec les deux principaux personnages de la Passion, saint Jean et Marie. Le cinquième représente la *Pietà.* Le sixième et dernier nous offre l'Homme des douleurs, comme *Ecce homo,* porté par des Anges. Au-dessus de ces médaillons se trouve une inscription en majuscules gothiques sur fond d'émail, avec bordure de filigrane ; elle est entourée de chaque côté par un large phylactère ; enfin une guirlande de feuillage, où le trèfle gothique est fortement accusé, surmonte le phylactère et couronne admirablement toute la périphérie du calice.

M. l'abbé Bock n'ose préciser la date de cet objet d'art, qu'il appelle incomparable ; il le placerait volontiers vers le

milieu du XVe siècle, surtout si l'on admet que le faire des célèbres orfèvres souabes aurait reçu, dans notre calice, l'influence d'Augsbourg ou de Nuremberg.

M. Bock ne tranche pas non plus la question de savoir si ce magnifique vase a vu le jour sur le Danube inférieur ou dans l'Allemagne méridionale. En considérant l'ensemble de l'œuvre et ses nombreux détails caractéristiques, il croit devoir l'attribuer, ainsi que le calice analogue du Musée de Pesth, aux célèbres ateliers de la Souabe. Pour que l'on pût faire honneur de leur invention à une corporation d'orfèvres hongrois, il faudrait que des documents irrécusables établissent l'existence de cette corporation.

VIII.

CROIX-RELIQUAIRE D'AUTEL.

Cette Croix, richement décorée en filigrane, est en même temps disposée pour servir de reliquaire. Plusieurs reliques y sont effectivement renfermées. Lors de leur couronnement, les rois de Hongrie juraient sur cette Croix, qu'ils tenaient levée, de maintenir les droits et immunités du pays conformément aux anciennes lois (fig. 1).

Le précieux travail qui distingue notre objet d'art rappelle à plusieurs égards le sceptre existant encore aujourd'hui parmi les insignes de la couronne de Hongrie. De même que la Croix, ce sceptre est richement orné, dans ses parties essentielles, d'un ouvrage en filigrane fait avec l'or le plus fin. Telle est même l'analogie de l'exécution, que l'on serait tenté d'attribuer les deux objets au même artiste.

La Croix, formée de petites feuilles d'or, abstraction faite de ses enjolivements, mesure dans sa plus grande longueur

27 centimètres, sur une largeur de près de 22. Elle a la forme d'une Croix latine. Chaque branche se termine par un trèfle, dont la feuille supérieure est elle-même tréflée.



Fig. 1.

Ce détail, ainsi que la saillie demi-circulaire qui se remarque au point de naissance des feuilles latérales, donne à l'ensemble un aspect plus gracieux et plus animé. Au centre de la Croix, un cordon en filigrane dessine un quatre-feuilles, coupé par une croix en filigrane, que ferme un verre de cristal contenant des reliques. Malheureusement un artiste inhabile et sans goût a rempli les quatre champs formés par

les branches de cette petite Croix et circonscrits par le contour du quatre-feuilles, avec de minces feuilles d'or, sur lesquelles se trouvent des ornements en émail de plusieurs couleurs, d'une complète insignifiance. Cet or émaillé recouvre et masque une décoration en filigrane plus ancienne. Ce n'est pas le seul changement qu'il y ait à déplorer : le pied actuel de la Croix est évidemment nouveau; il ne s'harmonise avec elle ni par le style ni par les proportions. Un long usage ayant peut-être endommagé le pied originaire, on aura jugé nécessaire de le remplacer. Ce malheureux renouvellement doit avoir été effectué par un artiste italien de Venise ou de Florence, vers la fin du XVIe siècle. Dans le pied actuel, qui est en or, accompagné d'ornements en émail sans caractère, on remarque des fragments de bordures richement ornés de filigrane et de perles : ce sont des parties enlevées au pied ancien et maladroitement incorporées au nouveau. Elles prouvent, du reste, que l'ancien support répondait dignement à l'ensemble de l'œuvre. M. l'abbé Bock, dans le dessin de la Croix, n'a pas fait reproduire le pied substitué.

Le côté antérieur de la Croix se distingue notablement du côté postérieur ou revers, non-seulement par le développement plein d'élégance et de délicatesse du travail en filigrane, mais encore par sa riche parure de pierres précieuses. Comme cela se remarque pour le globe impérial et les joyaux de l'Allemagne, le filigrane soudé dans les plaques d'or fait l'office de petites tiges destinées à recevoir de petites roses, des folioles et des imitations de fruits, gracieux détails à leur tour très-finement soudés en or. Chacune des quatre branches de la Croix est ornée, au milieu, d'un saphir long, qu'entourent quatre ou cinq perles orientales, enchâssées dans le filigrane (fig. 2). Les améthystes



Fig. 2.



Fig. 3.

qui se voient aussi au sommet des branches, et les émeraudes placées aux extrémités de la Croix du quatre-feuilles central paraissent être des additions à l'œuvre primitive; les émeraudes, d'une finesse douteuse, sont sans doute de la même date que le pied du nouveau.

Le revers de la Croix est simple, ornementé de dessins en filigrane gracieusement entrelacés (fig. 3). On n'y voit ni perles ni pierres précieuses. Au milieu de chacune des quatre branches de la Croix se trouve une boîte ronde, formant une assez forte saillie, et qui était évidemment destinée à recevoir des reliques. Le centre de la Croix est occupé par un quatre-feuilles correspondant à celui du côté antérieur. Les maladroits restaurateurs du XVI[e] siècle ont aussi recouvert ce quatre-feuilles d'une plaque d'or sur laquelle se voit l'image en pied de la Sainte Vierge, d'un travail en repoussé fort médiocre. C'est la Vierge immaculée ayant la lune sous ses pieds, environnée du soleil, avec l'inscription en émail bleu : *Regina Cœli, patrona Hungariæ.*

Les parois latérales de la Croix ne sont pas dépourvues d'ornementation; on aperçoit sur toute la longueur du contour une petite arcade en filigrane dans laquelle les chapiteaux et les socles sont indiqués par des points d'or.

En la comparant à beaucoup d'autres objets d'art liturgique en filigrane, on conjecture que la belle Croix qui vient d'être décrite a été fabriquée à l'époque où l'art de l'orfèvrerie avait atteint l'apogée de la perfection, c'est-à-dire vers la fin de l'époque romane, sous le gouvernement des derniers Hohenstaufen.

A. BREUIL.

(La suite à un prochain numéro.)

PEINTURES CLAUSTRALES

des Monastères de Rome.

PREMIER ARTICLE.

Rome est, par excellence, la ville monastique [1]. A ce titre, beaucoup de voyageurs l'ont nommée la ville des mendiants, et ils ont eu tort, car ils n'ont pas compris toute la portée de ce terme dédaigneux. Les *baïoques,* péniblement ramassés, jour par jour, par les frères quêteurs, non-seulement subviennent aux nécessités de la vie commune, mais encore forment, de leur surplus, un pécule qui enrichit Dieu [2] et les pauvres. Voilà le secret de cette éblouissante richesse qui surprend dans la plupart des églises conventuelles; richesse, qui s'étale au dehors, tandis que la pauvreté reste à l'intérieur; luxe qui n'atteint ni la cellule ni l'individu, mais se limite à de certains lieux plus spécialement consacrés à la prière ou aux dépendances de l'église. Ainsi, passez les cloîtres, et vous ne trouverez que des murs blan-

[1] V. mon *Année liturgique à Rome*, pages 211 et suiv., qui énumère 158 maisons religieuses d'hommes et de femmes.

[2] « Ecclesia S. Honuphrii Urbis... excitatur ex eleemosinis. » V. plus bas.

chis à la chaux, une habitation modeste, une règle partout austère et des usages d'une remarquable simplicité.

Le cloître tient à l'église, dont il longe d'ordinaire un des côtés, le flanc méridional, parce que, suivant le symbolisme chrétien, la chaleur et la lumière qui s'y concentrent parlent au cœur des ardeurs de la grâce et du feu de l'amour divin.

« Sedulus in claustro placido perflatur ab austro.
Si quis amat claustrum, credo quod diligit austrum.

« ... Auster autem videtur significare animam religiosam, calidam dilectione, lucidam cognitione, fervidam desiderio, splendidam verbo et exemplo. Unde : Qui habitatis in terra austri, cum passibus occurrite fugienti (Isaïas, c. xxi, v. 14.). Fugientibus sæculum et peccatum, cum passibus sacræ Scripturæ occurrendum est ne si jejuni dimittantur, deficiant in via... (*Distinct. monast.*, lib. i, ap. *Spicilegium Solesmen.*, t. ii.)

Complet, le cloître entoure en carré un préau au milieu duquel jaillit une fontaine ou s'élève un puits monumental. Ouvert sur chaque face intérieure, il est orné de colonnes de marbre, qui supportent les cintres des arcades. Isolé, ou confondu avec le reste de l'habitation, il a ses voûtes d'arête en briques proportionnées en hauteur à ses autres dimensions. L'air et la lumière y circulent: rien ne plaît et n'attache, sous ce beau ciel bleu, comme un cloître élégamment disposé [1].

Le cloître est une galerie de passage, sur laquelle ouvrent tous les débouchés de la communauté. Il relie ensemble l'église et le monastère, les bâtiments communs et ceux réservés aux religieux. On le traverse désœuvré, les yeux inoccupés,

[1] Celui que construisit Michel-Ange pour les Chartreux de Sainte-Marie-des-Anges, aux Thermes de Dioclétien, est réputé par ses vastes proportions, son architecture et son élégance, le plus beau cloître de Rome.

l'esprit pensif ou distrait. Pour fixer les regards, prédisposer à la méditation, exciter à des sentiments pieux, n'était-il pas naturel d'y rappeler par la peinture les vertus du Fondateur de l'Ordre ou les traits de la vie d'un Patron, d'un Saint populaire parmi les religieux? Cette bonne pensée, mise à exécution, a été plus d'une fois traduite par des chefs-d'œuvre. L'art aida la religion dans les fresques claustrales des Dominicains à Sainte-Marie-sur-Minerve et à Saint-Sixte-le-Vieux; des Franciscains à saint François a Ripa, sainte Marie in Ara Cœli et saint Pierre in Montorio; des Minimes, à saint André delle fratte; des Hiéronymites, à saint Onuphre; des Augustins déchaussés à Jésus et Marie, au Corso, et des Camaldules, à saint Grégoire sur le Cœlius.

Quelque parlant que soit un fait par la manière expressive dont il est rendu, il est encore utile de l'élucider par des inscriptions qui en précisent davantage la signification. Rome ne manque jamais à ce soin, dont elle s'acquitte avec autant de facilité que de grâce. Mais, dans le monastère, tous les religieux ne possèdent pas la langue latine. Aussi, par condescendance pour les frères lais, la traduction accompagne-t-elle le texte latin.

Les cloîtres de Rome sont donc de vrais livres à miniatures où chaque page a sa vignette et chaque vignette son interprétation. Et de même qu'on ne se lasse point à feuilleter les Bibles historiales du Moyen-Age, de même l'esprit trouve toujours de nouveaux charmes à l'étude et à la contemplation de cette peinture monastique.

Un de mes plus doux souvenirs de Rome, c'est assurément d'avoir rêvé, sous les voûtes de ces cloîtres, le soir, alors que ces fresques demi-éclairées par les teintes pâles du soleil couchant s'imprégnaient d'une vague poésie, seul, plein de la pensée qui avait guidé le pinceau, jouissant à la fois du

calme de la solitude, des délices de la légende et des puissants effets de l'Art chrétien.

A Rome où la nature est si belle, si chaudement colorée, les murs ne peuvent rester froids et inanimés. Il leur faut les nuances du marbre ou de la peinture pour assortir le monument avec le paysage. Dans les églises, il y a de l'un et de l'autre à profusion; dans les cloîtres, un peu de chacun avec cette sobriété qui caractérise le bon goût.

Art, poésie, religion, telle est la triple manifestation du cloître peint.

Qu'il me soit donc permis de retracer, pour nous qui ne voyons plus fleurir ces merveilles de la solitude, sur le sol appauvri de la France, les tableaux variés qui, à leur place, ont un charme inexprimable, dû à la légende qu'ils reproduisent, à la peinture qui les vivifie et aux sentiments profondément religieux qu'ils inspirent.

Parmi les cloîtres, rehaussés de peintures, il en est trois auxquels je m'arrête de préférence: ce sont ceux de saint Onuphre, de saint Sixte-le-Vieux et de saint Pierre in Montorio.

I.

Pittoresquement assis au sommet d'une des crêtes du Janicule, le couvent de saint Onuphre domine la Ville éternelle, touche par l'Occident à ses fortifications et resserre près de son antique église cardinalice, au milieu de vastes jardins, les bâtiments peu développés où vivent quelques religieux, sous la règle de saint Jérôme [1].

[1] L'histoire du couvent de saint Onuphre est racontée en ces termes, sur une feuille de vélin, écrite en 1713, et que le frère sacriste a l'habitude de communiquer aux visiteurs :

Son cloître fixe peu l'attention, parce qu'en le traversant on a hâte de passer de l'humble cellule où vécut le grand Torquato Tasso, à la pierre plus modeste encore qui recouvre ses cendres. Une fois passé, l'on ne revient pas. Il y a pourtant là, sur ces murailles des fresques précieuses que le talent si connu et les noms du chevalier d'Arpin et de Sébastien

« Ecclesia S. Honuphrij Urbis in Transtiberinà regione ac Janiculi collis eâ amœnâ salubrique parte, quam montem ventorum nonnulli dixêre, anno dominicæ Incarnationis MCCCCXLV, excitatur ex eleemosinis per Eugenium IIII Sum. Pont. et alios pios Christi fideles erogatis beato Nicolao à Furca Palena eâ tempestate sancto ac celebris famæ Anachoreta. Consequenti anno MCCCCXLVI, die VIII augusti, idem Nicolaus una cum sociis Romæ in regione S. Eustachii degentibus, Eugenii Papæ IIII assensu suffultus, in celebrem beati Petri Pisani congregationem, quæ tum temporis maxime elucebat, se adscripsit, cùm tam hanc ecclesiam tunc satis angustam quàm alia bona spontè tradidit... Titulo diaconi Cardinalis à Leone X Pont. Max. decoratur Joannique Lotharingo S. R. E. diacono Cardinali Renati Hierusalem Siciliæque Regis, Lotharingiæ et Calabriæ ducis, filio, primùm datur, anno MDXVIII, V kal. junij. Quarto quadragesimo dominico die, perpetuâ plenariâ gaudet indulgentiâ, primùm à Pio V Pont. Max. duntaxat fratribus concessâ, postmodùm Gregorij XIII Summ. Pont. munificentiâ omnibus Christi fidelibus extensâ, anno MDLXXXIII, die XVIII maij... Xystus indè V titulo presbyterorum S. R. E. Cardinalium sacram hanc ædem illustrari voluit, anno Domini MDLXXXVII. Idem etiam Xystus V Pont. Max. feria 2ª à Sancto Paschatis die sacram hic stationem attribuit, anno Domini MDLXXXVIII, nonis aprilis. . Cæterùm perinsignibus est hæc ecclesia nobilitata reliquiis... corpus beati Nicolai... ex cineribus ossium.... S. Anselmi, Episcopi Cantuariensis... S. Christinæ V. M. de lacu Vulsino... — Torquatus Tassus, hoc in cœnobio diem clausit extremum, XXV aprilis MDXCV, horâ undecimâ... Titulares fuerunt S. R. E. Cardinales... 4. Philippus Card. de Lenoncourt, Gallus, à Xysto V, anno 1585... 8. Maffeus Card. Barberinus, Florentinus, à Paulo V, anno 1606 : hic posteà Urbanus VIII... 13. Benedictus Card. Odescalchus, Mediolanen., ab Innocent. X, anno 1657 ; hic postea Innocent. XI. 14. Petrus, Card. de Bongi, Florentin. Archiepiscop. Narbonens. in Gallia ab Innocent. XI. »

V. aussi, pour l'église et le couvent, mon *Année liturgique à Rome,* p. 62, 63, 64, 161, 213.

Strada recommandent suffisamment. Somme toute, vingt-sept tableaux, annoncés et datés par cette inscription placée au frontispice de l'œuvre :

S. Honvphrii. regis. persarvm. filii
qvi. annos. sexaginta. occvltvs. mvndo
solvs. in. vasta. ægypti. solitvdine. latvit
vita. mors. miracvla
pictvris. hisce. expressa
anno. ivbilei. M. D. C.
restavr. 1682

Or, remarquez ici deux choses: qu'une restauration de ces fresques a été faite, à la fin du XVIIe siècle, et qu'on l'a signalée, puisque ces fresques remontent au jubilé de l'an 1600.

Le jubilé est l'époque du pardon, partant de l'aumône. C'est avec les dons reçus que le travail s'exécute. Tantôt ces dons sont collectifs, et alors les tableaux ne fournissent aucune indication de personnes; tantôt, ils sont isolés, et le tableau atteste la munificence du bienfaiteur par l'apposition de son écusson. Quoique la noblesse domine, à en juger par les armoiries, on peut souvent constater, par leur absence, que la part du peuple n'est pas indifférente ni si minime. Les blasons sont trop nombreux pour que j'essaie de les décrire : d'ailleurs, il me serait difficile de les attribuer d'une manière sûre à des personnages connus. Je ne citerai donc que celui-ci, qui m'intéresse par sa devise, justifiée par ses lys et ses ondes: *de gueules à deux fasces ondées d'argent, au chef cousu d'azur, chargé de trois fleurs de lys d'or. Devise :* TVRBATO MARE FLOREBVNT.

Les inscriptions, peintes en majuscules romaines, ont leurs mots séparés par des points-milieu. Partout, la lettre V y tient lieu à la fois de consonne et de voyelle. Les abréviations

sont rares et encore consistent-elles dans un trait horizontal destiné à remplacer la lettre N : voilà pour l'épigraphie.

Le latin est d'une grande concision, que développe parfois la traduction italienne. Je n'allongerai pas cette notice de ce second texte, qui fatiguerait le lecteur. Toutefois, j'en citerai un passage, afin d'en donner une idée. Je l'emprunte au 24e tableau :

Pafnvtio. vede. l'anima. di. s. Honofrio
in. forma. di. bianca. columba. essere
portata. dalli. angeli. e. da. Christo. in. cielo
ricevta.

Ces peintures n'ont nullement la prétention d'être historiques ni d'affecter une couleur locale. Costumes, paysages, croix, chapelets et livres pour la prière, tout y ressent les usages de la vie italienne, au XVIIe siècle, et les aspects du sol natal. Nous y gagnons un intérieur d'église, entre autres, d'une vérité frappante. L'autel est garni sur sa table de six chandeliers de hauteur inégale [1], et d'un tabernacle voilé d'un pavillon vert. Son parement, également de couleur verte, offre une croix accompagnée de deux écussons [2].

Le nimbe triangulaire, inventé par Raphaël, entoure la tête du Christ; celui de saint Onuphre, quand il en porte, est circulaire. Nous sommes ici à une mauvaise époque pour l'iconographie, qui n'observe plus guère d'autres règles que l'arbitraire.

Le récit, qui a inspiré le peintre, est essentiellement lé-

[1] Cette prescription du *Cérémonial des Évêques* (lib. I, ch. XII) n'est observée à Rome que dans la basilique de Saint-Pierre, où les chandeliers des petits autels, aux armes du pape Alexandre VII, sont de différentes hauteurs.

[2] V. ma *Notice sur l'état de Saint-Louis-des-Français au XVIIe siècle*, p. 56, 60, et *la Cathédrale d'Anagni*, p. 89.

gendaire, non dans l'acception trop large de ce mot, mais avec le sens que lui donnent les leçons du Bréviaire romain.

Je ne reviendrai pas sur cette question des légendes si judicieusement traitée par M. le chanoine Auber, dans ses *Vies des Saints de l'église de Poitiers*, et dont j'ai dû parler moi-même dans ma récente publication, qui a pour titre : *Commentaire sur l'Office monastique de saint Florent*. Je veux seulement développer les cinq considérations suivantes, qui me sont suggérées par l'iconographie du sujet.

1. C'est un fait à peu près constant, dans les hautes époques de l'art, que l'âme est portée par les anges, qui, sans la toucher, l'enlèvent au ciel dans une auréole de lumière. Les vitraux, les sculptures, les miniatures en font foi. Mais en dehors de ces œuvres matérielles, les *actes* le proclament, témoin ce qui est rapporté, pour ne pas sortir de Rome, dans la vie de sainte Cécile :

« Les saints (Valérien et Tiburce) furent conduits à la statue de Jupiter, à quatre milles de la ville. Et comme ils refusèrent de sacrifier, ils furent tous deux décapités. Alors, Maxime affirma avec serment qu'au moment de leur supplice ils avaient vu des anges resplendissants qui recevaient leurs âmes, comme des épousées sortant du lit nuptial, et les anges portaient au ciel dans leurs bras les âmes des Martyrs [1]. »

A Rome, de nos jours, on peut voir encore peint sur les murs, au-dessous de Madones en vénération, ce pieux enlèvement des âmes par les anges qui, à la voix de la Mère de Dieu, descendent dans les flammes du purgatoire et en retirent les âmes qui ont achevé leur expiation.

Mais, dans la Rome moderne, il y a cette différence avec

[1] Jacques de Voragine, *la Légende dorée*, trad. de Gust. Brunet, t. II, p. 21.

la Rome gothique que l'âme y est un corps, tel qu'il a existé sur la terre, tandis qu'idéalisant la substance spirituelle, autrefois on la figurait petit enfant sans sexe et dont la nudité exprimait l'état d'innocence ou plutôt de régénération.

L'âme-colombe est une exception rare en iconographie, et encore procède-t-elle directement de la légende. Je l'ai rencontrée sur les fresques du Sacro Speco à Subiaco, dans la mort de sainte Scholastique [1], ainsi que dans la crypte historiée de la basilique d'Anagni, où il est fait allusion au martyre de la vierge Secondine [2]. Or ces fresques datent, celle-ci du XIIIe siècle, celle-là du XIVe. Avec la légende de saint Onuphre, nous arrivons au XVIIe. L'Italie ne m'en a pas fourni d'autres exemples.

2. Qu'une biche ait allaité saint Onuphre pendant trois années, cela peut-il surprendre quand le Bréviaire romain nous dit dans les leçons de saint Gilles que telle fut la nourrice de ce saint Solitaire : aussi la biche est-elle l'attribut spécial de saint Gilles.

« Secessit in eremum, ubi diutius herbarum radicibus et cervæ lacte, quæ statis ad eum horis veniebat, admirabili sanctitate vixit. Quæ cerva, insequentibus quodam die canibus regiis, cùm in antrum Ægidii refugisset, Galliæ regem impulit, ut ab eo summis precibus peteret, ut in loco speluncæ monasterium extrui pateretur [3].

3. A Anagni, au XIIIe siècle, la représentation de saint Onuphre est fort simple : vieillard vénérable, il a pour tout vêtement sa longue barbe, ses longs cheveux et cette peau velue qui le fit passer, aux yeux de saint Paphnuce, pour *un*

[1] *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 353 ; *Légende dorée*, t. II, p. 59.

[2] *La Cathédrale d'Anagni*, p. 52.

[3] *Légende dorée*, t. I, p. 372

monstre ou une bête féroce[1]. A Rome, dans le couvent des Hiéronymites, cette iconographie se complète par l'addition d'un livre, d'une croix de bois et d'un chapelet, que lui mettent également aux mains les fresques de Subiaco [2].

Deux branches d'arbre, dont une posée en travers, forment une croix. C'est si primitif et d'une exécution si facile qu'il ne répugne nullement que saint Onuphre en ait fait usage.

Le livre symbolise évidemment sa prière et sa méditation.

Pour le chapelet, sans m'arrêter à l'opinion des érudits qui en attribuent l'institution à la Sainte Vierge elle-même et citent en preuve le chapelet conservé à Rome parmi les reliques de Sainte Marie-in-Campitelli [3], je ne puis justifier mieux sa présence dans les fresques qui nous occupent, que par ce texte du savant pape Benoit XIV :

« Tertia opinio est eorum, qui ad antiquissimos Eremi Patres inventum referunt Sanctissimi Rosarii, cùm certum sit numeratas per calculos preces fuisse ab illis usurpatas. De Paulo siquidem monaco hæc leguntur apud Sozomenum, lib. VI *Histor. ecclesiast.*, cap. XXIX, ubi ait : Orationi tantùm vacabat, trecentas orationes velut tributum quoddam quotidie persolvens Deo. Ac ne forte aberraret ab integro numero, trecentis lapidibus in sinum suum congestis, ad

[1] *La Cathédrale d'Anagni*, p. 59.

[2] *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 353.

[3] *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 353.

On lisait autrefois dans l'église de Sainte-Marie in Campitelli cette inscription, que nous ont conservée Théophile Raynaud, Jean-Charles Poteza Macri, Elie de Amato, Pompée Sarnelli et Benoît XIV : « In nomine Domini. Amen. Anno 1217, Pontificatus Domini Honorii papæ, anno ejus secundo, indictione 6, mensis aprilis die 5, consecrata est ecclesia hæc ab eodem Summo Pontifice et universali Papa, per cujus sanctas manus reconditæ sunt in hoc altari Beatæ Mariæ Virginis multæ reliquiæ sanctorum et sanctarum, videlicet de ligno Sanctæ Crucis, de lacte, capillis et vestimentis Gloriosæ Virginis Mariæ. Item pars coronæ de Pater noster Virginis Mariæ. » (*Analecta juris Pontificii*, 1859, col. 1388.)

singulas precationes singulos projiciebat lapides. Assumptis itaque lapillis planum fiebat, orationes numero lapillorum æquales jam complevisse [1]. »

Conclure rigoureusement de cette citation et des autres apportées à l'appui par Benoît XIV, que le chapelet, tel que nous l'avons aujourd'hui, date des Pères du désert, serait aller contre la pensée des auteurs ecclésiastiques; car il resterait à prouver que ces prières nombreuses n'étaient autres que des *Pater* et *Ave*, tandis qu'il est plus probable que c'étaient des psaumes ou des versets de psaumes, et que tous ces petits cailloux furent enfilés ou attachés ensemble *ad instar coronæ*. Quoiqu'il en soit, il y a là bien évidemment dans ces prières répétées à nombre fixe, et dans ces cailloux jetés un à un, l'idée première du rosaire de saint Dominique.

4. Je noterais encore l'analogie qui existe entre la sépulture de saint Onuphre, dont la fosse est creusée par deux lions venus du désert, et celle de saint Paul, autre patriarche de la vie érémitique; mais j'ai hâte d'arriver à la description des fresques par une dernière réflexion.

5. Un poète anglais, dans une de ses plus gracieuses idylles, suppose un jeune enfant qui chaque jour va jouer dans un vallon, devant une statue de la Vierge, qui tient dans ses bras l'Enfant-Jésus. Or, l'enfant parla un jour en ces termes à la sainte Vierge :

. . . .
O petit enfant de Marie,
Disait-il, viens dans la prairie,
Descends jouer sur le gazon.

[1] *Concessionis lectionum propriarum SS. Rosarii discursus*, apud *Analecta*, 1859, col. 1389.

Pour toi, j'ai des fruits de l'automne.
Comme ils sont beaux ! Vois leurs couleurs !
Dans le bocage, il est des fleurs
Pour te tresser une couronne.

Et puis nous irons au verger :
Les pommes que maman si bonne
Tout plein ma corbeille me donne,
Avec toi je veux partager.

L'enfant continua de jouer seul ; mais la nuit suivante, il se vit transporté au ciel, où l'appelait le petit Jésus.

Ce petit drame, développé avec sentiment, touche et intéresse. Mais le cœur ne serait-il plus satisfait si, au lieu de se bercer de fictions, il se nourrissait de réalités ? Or, ces réalités se rencontrent à chaque page de la Vie des Saints, non telle que l'a faite Godescard, mais telle que l'ont écrite les notaires qui recueillaient les Actes des Martyrs, ou que la racontaient, avec Jacques de Voragine, tous les prédicateurs d'autrefois.

Le poète anglais ignorait certainement que longtemps avant lui saint Onuphre avait offert son pain à l'Enfant-Jésus, qu'il plaignait de ne pas voir manger, et qui, en retour, lui donna un pain plus gros. Ce fait, pour être authentique, est-il moins poétique que la rêverie du poète ? Non, assurément. La poésie chrétienne trouvera donc, quand elle le voudra, une source féconde, intarissable, d'inspirations dans les livres que l'Église a lus, chantés, interprétés, traduits par les arts, pendant une longue période de siècles, dont nous n'avons plus malheureusement ni la foi vive ni la naïve simplicité.

Voici la série des sujets qui représentent la légende de saint Onuphre :

1. Désireux d'avoir un enfant qui lui succède sur le trône, le Roi de Perse, agenouillé dans une église, prie Dieu qu'il veuille bien exaucer ses vœux.

REX. PERSARVM. PRO. SVSPICIENDA. PROLE
CVIVS. DESIDERIO. ARDET. PRAECES. AD. DEVM
FVNDIT.

2. La Reine est au lit dans les douleurs de l'enfantement. Le Roi, assis sur son trône, écoute les perfides suggestions du Démon, qui, transformé en pèlerin, chapeau à coquilles sur la tête, pèlerine aux épaules, bourdon en main et gourde au côté, cherche à lui faire entendre que l'enfant qui va naître n'est pas le sien, mais un fils adultérin; qu'au reste, il est facile d'en faire l'épreuve en l'exposant au feu, car s'il en sort sain et sauf, il le reconnaîtra à ce signe pour son propre fils.

DIABOLVS. REGI. SVGGERIT. NASCITVRVM. FILIVM
NON. GENVINVM. SED. ADVLTERINVM. FORE
EIDEMQ. SVADET. VT. RECENS. NATVM
IN. IGNEM. INIICIAT[1]. A. QUO. SI. ILLAESVS. EVASERIT
PROPRIVM. AGNOSCAT.

3. L'enfant, aussitôt sa naissance, est jeté dans un brasier ardent, mais les flammes le respectent. Alors un ange descend du ciel, réprimande le Roi et lui ordonne de donner à son fils, au baptême, le nom d'Onuphre.

REX. IVBET. INFANTVLVM. IN. IGNEM. MITTI
QVO. PAENITVS. INCOMBVSTO. ANGELVS. REGEM. INCREPAT
EIQ. PRAECIPIT. VT. PARVVLVM. BAPTISMO. ABLVI. FACIAT
AC. HONVPHRIVM. NOMINE. VOCET.

4. Obéissant au commandement de l'ange, le Roi fait baptiser son fils par un Évêque qui lui impose le nom d'Onuphre.

ANGELI. IVSSIS. PARET. REX. ET. FILIVM
BAPTISMATE. DELIBVTVM. HONVPHRIVM
NOMINAT.

[1] Les Italiens, qui ne connaissent pas la valeur euphonique du *j*, prononcent comme s'il y avait deux *i*.

5. Le Roi conduit le jeune Onuphre dans un monastère : les moines et l'abbé, qui viennent à sa rencontre, l'accueillent avec joie.

FILIVM. IAM. . . . .
LEVATVM. REX. . . . . ADMITTIT. IN
MONASTERIVM. . . . .
AB. ABBATE. . . . . ET. MONACHIS
LIBENTER . . . . EXCIPITVR.

6. Pendant trois ans, l'enfant est allaité par une biche blanche.

CERVA. COLORE. ALBA. PER. TRES. ANNOS
HONVPHRIVM. LACTE. PASCIT.

7. Debout devant une statue de la Vierge-Mère, Onuphre parle à l'Enfant-Jésus et lui dit avec la naïve candeur de son âge : Nous sommes petits tous les deux, mais moi je mange et toi tu ne le fais pas. Mange donc, je t'en supplie. Jésus se pencha et prit le pain offert avec tant d'instance.

HONVPHRIVS. PANEM. CHRISTO. PORRIGENS. AIT
AMBO. PARVVLI. SVMVS. EGO. MANDVCO. ET. TV
NON. COMEDE. QVAESO. TVNC. CHRISTVS. PANEM
ACCIPIT.

8. Onuphre revenant un jour voir l'image de la Vierge, reçut, en retour de sa charité, des mains de l'Enfant-Jésus, un pain si lourd qu'il lui fallut, pour le porter, l'aide des moines, témoins de cette scène.

PANEM. A. CHRISTO. SANCTVS
ADEO. MAGNVM. INSPECTANTIBVS
MONACHIS. AB. EO. ACCIPIT. VT. VIX
IPSVM. PORTARE. QUEAT.

9. Joyeux, Onuphre fait part à l'abbé du monastère du cadeau qu'il a reçu. Alors l'abbé s'agenouille et dit en signe d'actions de grâces : *Te Deum laudamus*. Le jeune Saint lui répond : *Te Dominum confitemur*.

S. HONVPHRIVS. ACCEPTVM. A. CHRISTO. PANEM. AD
ABBATEM. DEFERT. ABBAS. DICIT. TE. DEVM. LAV
DAMVS. SANCTVS. RESPONDIT. TE. DOMINVM
CONFITEMVR.

10. L'abbé, transporté à la vue de ce miracle, pense qu'un esprit céleste a revêtu la forme d'Onuphre ; il voudrait lui céder ses droits et son autorité sur le monastère, mais il n'ose, à cause de son jeune âge.

ABBAS. VISO. MIRACVLO. ANGELICVM. SPIRITVM
IN. HONVPHRIO. LATERE. PVTANS. EVMDEM
MONASTERIO. PRAEFICERE. OPTAT. SED
AETATE. PROHIBETVR.

11. L'abbé instruisait ses disciples sur les avantages de la vie solitaire. Onuphre, frappé de ces observations, se lève, prêt à partir et à embrasser ce genre de vie.

S. HONVPHRIVS. DE. VITA. SOLITARIA. SERMONE
INSTITVTO. EAMDEM. AMPLECTI. DECERNIT.

12. Le bâton du pèlerin en main, Onuphre a déjà quitté le couvent, dont l'église domine le côteau. Il s'arrête un instant pour écouter la voix de l'ange qui le rassure et lui montre la colonne de feu qui va guider ses pas.

SOLITVDINIS. ITER. HONVPHRIVS. AGGREDITVR. MOXQ:
SPLENDORIS. QVASI. COLVMNAE. IGNEAE. VISIONE. OBSTVPE
FACTVS. HAC. INDE. VOCE. ERVPENTE [1]. CONFORTATVR. AN
GELVS. DEI. SVM. NOLI. TIMERE.

13. Parvenu à la chaumière qu'habite le solitaire Hermée, il s'enquiert auprès de lui des règles de la vie érémitique.

S. HONVPHRIVS. AD. HERMEI. SPELVNCAM. PERVENIENS
VITAE. EREMITICAE. . . . .

Je complète ce texte latin mutilé par sa traduction italienne :

HONOFRIO. GIONTO. ALLA. SPELONCA. DI. HERMEO
DA. ESSO. CERCA. D'INTENDERE. L'INSTITVTI. DELLA
VITA. SOLITARIA.

[1] Il faudrait *erumpente*.

14. Hermée conduit Onuphre en Calidiomie, où Dieu, au sein d'une délicieuse campagne, avait préparé pour son serviteur une grotte, près de laquelle coulait une source, à l'ombre d'un palmier.

HERMEVS. HONVPHRIVM. IN. CALIDIOMAM. DVCIT
VBI. SPELVNCAM. PALMAE. ET. FONTEM. VICINAM [1]
SANCTO. SVO. DEVS. PRAEPARAVERAT.

15. Hermée visitait chaque année saint Onuphre. A l'un de ces voyages, le pieux solitaire mourut. Onuphre l'étendit sur une natte, appuya sa tête sur une pierre, plaça une croix de bois entre ses mains jointes et lui donna la sépulture près de sa grotte.

HERMEVS. QVI. HONVPHRIUM. DE. MORE
PER. SINGVLOS. ANNOS. INVISIT. MORITVR
AC. PROPE. CELLVLAM. SVAM. AB. EODEM
SEPELITVR.

16. Nu, sans autres vêtements que ses longs cheveux et les poils qui couvrent son corps, protégé aux reins par une ceinture de feuillages, il vit du pain qu'un ange lui apporte.

HONVPHRIVS. NVDVS. OMNINO
REMANENS. TOTVS. PILIS. TEGITVR
ET. AB. ANGELO. PER. TRIGINTA
ANNOS. PANE. REFICITVR [2].

17. Pendant trente ans aussi, il se nourrit des dattes de son palmier.

ANNOS. TRIGINTA. PALMA
HONVPHRIO. CIBVM. PRAEBET.

18. Tous les jours, Onuphre prie devant une croix de bois, fichée dans le rocher. Mais le dimanche, un ange, descendant du ciel sur les nuages qui s'abaissent, remplit son âme, par la sainte communion, des jouissances célestes.

[1] Mes notes portent *vicinam*, qui se lierait à *speluncam*, car il faudrait *vicinum*, s'il s'agissait de *fontem*.

[2] Ce pain miraculeux est apporté par un corbeau à saint Paul. V. *Légende dorée*, t. I, p. 75.

SINGVLIS. DIEBVS. DOMINICIS. COMVNIONEM
SACRAM. DE. MANV. ANGELI. SVMIT. EOQ. DIE
DELICIIS. CAELESTIBVS [1]. FRVITVR.

19. Paphnuce apercevant saint Onuphre tout couvert de poil, le prend pour une bête féroce et fuit épouvanté, mais l'homme de Dieu l'appelle, le fait asseoir près de lui et lui raconte sa vie.

PAPHNVTIVS. HONVPHRII. PILIS. HIRSVTI. EISQ.
PRORSVS. CONTECTI. TERRIBILI. TERRETVR. ASPECTV
QVEM. MONSTRVM. AVT. FERAM. REPVTANS. TERGA
VERTIT. SED. A. VIRO. DEI. ACCERSITVM. PROPE. SEIPSVM
SEDERE. FACIT.

20. Saint Onuphre conduit Paphnuce dans sa cellule, et là, tous les deux, le livre à la main, prient Dieu en commun. Quand leur prière est achevée, ils trouvent à terre, pour leur frugal repas, un pain et un vase plein d'eau.

SANCTVS. IN. TVGVRIOLVM. SVVM. PAPHNVTIVM
DVCIT. ET. POST. COMMVNES. AD. DEVM. PRECES
PAPHNVTIVS. IN. IPSIVS. CELLVLAE [2]. MEDIO. PANEM
ET. VAS. AQVAE. IACERE. VIDET.

21. Paphnuce médite, la tête penchée sur un livre, tandis qu'Onuphre, après avoir prié pour tous ses bienfaiteurs, voit descendre du ciel, sur un rayon de lumière, cette douce et consolante parole : EXAVDITA EST PETITIO TVA.

PRO. SE. ET. PRO. IIS. QVI. IN. SVI. MEMORIAM
ALIQVID. VEL. FECERINT. VEL. DEO. OBTVLERINT
HONVPHRIO. PRECANTE. HAEC. VOX. AVRIBVS
EIVS. INSONVIT. EXAVDITA. EST. ORATIO TVA.

[1] Rome écrit encore *caelum* avec un *a*, et non avec un *o*, comme nous en avons l'habitude.

[2] Nous avons trois expressions, dont le sens n'est pas le même, pour qualifier la demeure de saint Onuphre ; *tuguriolum* et *cellula* indiquent une cabane faite de main d'homme, et *spelunca* caractérise plutôt une grotte naturellement creusée dans le rocher. Le peintre a constamment représenté une cabane faite de branchages.

22. Onuphre exhale, en priant, son dernier soupir. Paphnuce le reçoit dans ses bras, et, au milieu des airs enflammés, paraît un chœur d'anges qui chante les plus suaves cantiques.

DVM. ORARETVR [1]. VIR. DEI. PAPHNVTIO. PRAESENTE
CADENS. IN. TERRAM. MORITVR. AER. TVRBATVR
TONITRVIS. ET. FVLGORIBVS. MICAT. CAELI. APERIVNTVR
ANGELI. AD. SANCTVM. FVNVS. DESCENDVNT. CANTVS
SVAVISSIMI. AVDIVNTVR.

23. Couché sur la terre, le corps d'Onuphre reçoit de la part des anges les honneurs funèbres. En effet, pieds nus, ils l'entourent, en chantant, en balançant l'encensoir ou faisant briller les torches qu'ils ont dans les mains. Paphnuce prie pour son ami, dont l'âme chérie est appelée au ciel.

S. HONVPHRIJ. CADAVER. CVM. CEREIS. ACCENSIS. HYMNIS
TVRRIBVLIS. ANGELIS. CIRCVMSTANTIBVS. VOX. CLAMAT
EGREDERE. ANIMA. PACIFICA. VENI. AD. ME. DILECTA. MEA.

24. A ces mots, Paphnuce voit l'âme sortir du corps d'Onuphre et s'élancer, blanche colombe, enveloppée dans une auréole lumineuse que portent les anges, vers le Christ, qui ouvre ses bras pour la recevoir.

PAPHNVTIVS. VIDET. SANCTI. HONVPHRII
ANIMAM. SVB. SPECIE. COLVMBAE. CANDIDAE
EXERCITIBVS. PSALLENTIVM. ANGELORVM
STIPATAM. A. CHRISTO. IN. CAELVM. ASSVMI.

25. Paphnuce s'affligeait déjà de ne pouvoir confier à la terre le corps de l'homme de Dieu, quand tout-à-coup il voit venir, du fond du désert, deux lions qui s'agenouillent, en pleurant, près du défunt, et lèchent respectueusement ses pieds.

[1] Est-ce une distraction de ma part ou une méprise du peintre ? Faute de pouvoir vérifier, je ne sais à qui attribuer *oraretur* mis au lieu de *oraret*.

CONTRISTATVR. PAPHNVTIVS. ET. QVOMODO
TERRAM. FODIAT. ET. CADAVER. SANCTI. VIRI. HVMET
ANIMO. REVOLVIT. QVANDO. ECCE. DVO. LEONES. EX
INTERIORI. EREMI. PARTE. QVASI. PLANGENTES. AD
DEFVNCTI. PEDES. ACCVMBVNT. EOSQ [1]. LINGVNT.

26. Paphnuce indique, avec le bâton qui soutient sa vieillesse, le lieu de la sépulture : les lions creusent la fosse.

PAPHNVTIVS. LOCVM. SEPVLCHRI. DESTINAT
QVEM. LEONES. VNGVIBVS. EFFODIVNT.

27. La sépulture terminée, le palmier est déraciné, l'ermitage renversé, et la fontaine comblée. Paphnuce s'attriste à ce spectacle navrant pour son cœur, mais un ange lui est envoyé pour le réconforter et lui dire de se rendre en Égypte.

SANCTI. VIRI. CORPORE. IN. FOSSAM. DEPOSITO
ET. CONGESTA. HVMO. OBVOLVTO. CELLA. RVIT
PALMA. EVELLITVR. FONS. TERRA. REPLETVR
PAPHNVTIVS. AB. ANGELO. CONFORTATVS. IN. EGYPTVM
(VADIT ?)

L'ABBÉ X. BARBIER DE MONTAULT,
Historiographe du diocèse d'Angers.

(La suite à un prochain numéro).

[1] Il y a deux manières également reçues d'exprimer *que*, par abréviation, ou en employant la seule initiale, ou en la faisant suivre de deux points, quelquefois d'un point-virgule.

JEAN JOUVENET

Appréciation de ses Œuvres.

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE *.

A tort ou à raison, on a fait, entre les artistes, toutes sortes de rapprochements et de comparaisons ; ainsi, dit M. Ch. Blanc, « les Italiens ont surnommé Jouvenet le Carrache de la France ; car on a toujours eu la manie de faire de nos peintres des doublures des Italiens ; Blanchard, le Titien français ; Poussin lui-même, le Raphaël français ; comme s'il ne lui suffisait pas d'être Poussin tout simplement ! Du reste, la comparaison de Jouvenet avec Annibal Carrache ne manque pas absolument de justesse ; car il avait, comme les Carrache, une science profonde de son art, un dessin assuré et une habileté merveilleuse ; comme aussi il est l'intermédiaire entre deux écoles, ainsi que nous l'avons déjà signalé ; mais il est bien plus original que les Carrache, que les éclectiques qui mélangeaient l'école de Rome à l'école de

* Voir la livraison de janvier 1860, page 14.

Parme, Raphaël au Corrège, et qui prenaient leurs sujets et leurs figures partout [1]. »

Ce que Jouvenet eut surtout de commun avec les Carrache, c'est la réflexion. « La réflexion fut précisément le caractère de l'école des Carrache; c'était en appliquant à leur art les vues de l'esprit et les préceptes de la raison qu'ils avaient su le ramener à la nature écartée par des préjugés d'école. Ce fut dans les sentiments réfléchis, dans les émotions intérieures de l'âme, qu'ils cherchèrent la source de cette expression pure et sage, opposée par eux avec tant de succès à l'exagération des imitateurs maladroits de Michel-Ange. Sans doute, entrés tous les trois dans la même voie, ils la suivirent avec des facultés diverses. L'expression est peut-être plus pénétrante dans les tableaux de Louis Carrache, et la conception plus ingénieuse dans ceux d'Augustin, qu'Annibal a surpassés tous les deux par la pureté du style et la grâce des formes; mais presque toutes les productions de ces trois grands maîtres contiennent une profonde pensée; l'attention s'y arrête d'abord, involontairement saisie par le naturel et l'apparente simplicité de l'expression. Cette simplicité est celle de la richesse, elle révèle l'ordre et invite la réflexion à pénétrer dans les trésors de vérité, qui se déploient devant elle à mesure qu'elle pénètre et s'enfonce plus avant [2]. »

Ailleurs nous trouvons ce passage, que nous devons consigner ici :

« Parmi les noms chers aux Normands, il faut mettre au premier rang Jouvenet, dont la modestie égala le talent; Jouvenet qu'on aurait pu nommer le fécond, et qui, par la

[1] Ch. Blanc, *Histoire des peintres*, art. Jouvenet.

[2] Guizot, *Études sur les beaux-arts*, 1855, p. 219.

fougue de son génie, se plaça à côté de Rubens; Jouvenet, dont la nature elle-même ne put paralyser que le corps et respecta le génie [1]. »

Dans un autre endroit, nous lisons :

« On a du marquis d'Argens, écrit en 1752, un petit livre d'un goût hardi et élevé, sous le titre: *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture.* Il est rempli de parallèles curieux, comme entre Raphaël et Le Sueur, entre le Dominiquin et Jouvenet, entre Téniers et Watteau, Jules Romain et Fréminet. »

Ce qui consacre Jouvenet devant la postérité, c'est précisément son originalité au milieu de tous ses contemporains; Jouvenet est un créateur de nouveautés, comme tous les grands hommes. On n'est même grand homme qu'à condition de voir plus loin et plus haut que son temps. Ce ne serait pas la peine d'être grand, si la taille ne donnait pas l'avantage de voir par dessus les têtes du vulgaire.

Presque tous les grands écrivains qui ont parlé de Jouvenet l'ont traité favorablement. Il n'a point eu à subir de ballottages successifs dans l'opinion publique comme certains talents plus capricieux et plus exceptionnels. D'Argenville l'apprécie très-bien. Voltaire en fait grand cas, quoique (à tort bien certainement) il le trouve inférieur à Lebrun; il ajoute pourtant qu'il voyait les objets d'une couleur un peu jaune par une singulière conformation d'organes; il veut bien lui accorder la qualité de bon peintre. On dirait que Voltaire n'a vu ni les *Vendeurs chassés du Temple,* ni la *Descente de Croix*, ni les nombreux portraits qui n'ont rien de cette couleur jaune. Mais d'Argenville, ce biographe connaisseur en peinture, expérimenté même, disait que Jouvenet pouvait être regardé

[1] Morin, *Revue de Rouen*, 1844.

comme un des plus fameux peintres de la France, comme pouvant même aller de pair avec les plus grands maîtres; il félicitait Rouen d'avoir donné naissance à ce rare génie.

On remarque en lui, dit-il, une manière fière et ressentie, des expressions vives et des attitudes vraies. Dessinant de grand goût, fouillant dans les ombres par des reflets ménagés ou par des lumières piquantes qui font valoir les tons sourds du fond, il faisait sortir du tableau les bras et les jambes de ses figures; elles sont, en effet, toutes en mouvement, bien disposées, bien inventées, dessinées correctement; elles disent ce qu'elles doivent dire, trouvant chacune leur vrai plan avec un contraste aussi heureux que bien imaginé et qui ne laisse rien à désirer. On pourrait même ajouter qu'il coloriait l'âme en fixant sur la toile ses sentiments les plus délicats. Ainsi sans avoir parfaitement possédé la couleur, ce grand artiste a donné beaucoup d'effet à ses tableaux par l'intelligence du clair-obscur qu'il y a su répandre.

« C'est en distribuant sur la toile, dit M. Guizot, les ombres et les lumières comme elles se distribuent dans la nature, en y plaçant les couleurs comme elles sont placées dans la réalité et en modifiant tantôt les ombres et les lumières d'après les couleurs sur lesquelles elles tombent; tantôt les couleurs d'après les ombres et les lumières qui les éclairent ou les éteignent, et qui en déterminent ainsi les nuances et les dégradations, que le peintre arrive à cette représentation fidèle et vivante des objets visibles, but de son art et de ses efforts [1]. »

M. Bouchitté reproche au Poussin d'avoir rarement abordé les grands effets de lumière ou d'obscurité, soit de la lumière naturelle, soit de la lumière factice; néan-

[1] GUIZOT, *Etudes sur les beaux-arts*. 1855, p. 113.

moins, il l'a fait heureusement dans plusieurs des tableaux de la *Passion de Jésus-Christ,* dans la *Cène* peinte pour la chapelle de Saint-Germain-en-Laye, dans le paysage où il il a représenté un orage et un coup de vent, dans le *Déluge*, etc. [1]. Jouvenet, au contraire, a excellé dans cette partie scientifique, magique et saisissante de la peinture. L'abbé de Fontenay, dans le *Dictionnaire des artistes* (1776), et Vatkins, dans le *the universal Dictionnary,* ont partagé et répété cette opinion.

L'auteur du *Voyage pittoresque* lui donne l'épithète de Fameux, et loue la correction de son dessin, sa hardiesse et sa richesse. Piganiol pense que son dessin était un peu chargé; que le feu était quelquefois poussé trop loin; que le coloris n'était pas fort recherché; mais il dit qu'il dessinait de grand goût, d'une manière ferme; que ses compositions sont d'un grand effet, que ses expressions sont vives et vraies. Ladvocat vante son génie qui était de peindre en grand et dans les lieux spacieux.

Guérin félicite Edelinck, ce graveur qui n'a pas encore été surpassé, d'avoir buriné le *Portrait de Jouvenet* fait par lui-même; et Chaudon, en louant ses portraits, félicite aussi Gaspard Duchange d'avoir fait passer sur le cuivre le moëlleux, le caractère et l'esprit de ce vigoureux peintre. Beauvais, dans sa *Biographie* en 6 volumes, répète le reproche de Voltaire, et non les éloges des autres écrivains. M. Périès semble émettre, à son endroit, des opinions qui se contrarient: s'il lui accorde une entente parfaite du clair-obscur, il dit qu'il a une couleur de convention; s'il remarque son dessin exact, il lui reproche d'être dénué de la connaissance de l'antique; ses draperies, dit-il, sont larges et bien jetées;

[1] Bouchitté, *Le Poussin*, in-12, p. 349.

mais elles manquent d'exactitude ou du moins du grandiose que possédait le Poussin. Il reproche à Jouvenet une expression souvent faible, une composition théâtrale, comme si, dit-il, il eût voulu en outrer l'effet et dérober ce qui lui manquait du côté de la science. Il va jusqu'à le blâmer, en le faisant le chef de cette école qui a amené la décadence de l'art.

Le *Nécrologe des hommes célèbres* loue Restout d'avoir puisé, à l'école de son oncle, le genre noble et sérieux.

M. Boisard dit que Jouvenet est le reste des grandes traditions. (*Mémoires de l'Institut historique de* 1835).

Taillasson trouve que Jouvenet est au Poussin ce que Crébillon est à Corneille; Lecarpentier, que Jouvenet est à l'école française ce que Rembrandt est à l'école hollandaise.

Si des hommes incompétents et prévenus osent écrire qu'au musée de Rouen d'innombrables pieds carrés sont tapissés de La Hires et de Jouvenets, que l'on paraît estimer plutôt par leur dimension que par leur mérite; que le plus petit Raphaël ou un élégant Parmegiano vaut toute cette cargaison de ridicules enluminures et d'insignifiantes compositions; à cette injuste diatribe de M. Dibdin, M. Liquet répondra: « J'ai vite couru à l'*errata* quand j'ai vu notre Jouvenet enveloppé dans une condamnation si étrange. J'étais fermement persuadé qu'il y avait erreur typographique en cet endroit: je me trompais. Eh quoi! parmi tous les témoins qui devaient déposer des talents de Jouvenet, M. Dibdin n'aurait-il point aperçu le *Paralytique guéri, Esther devant Assuérus,* la *Madeleine chez le Pharisien, Jésus chassant les vendeurs du temple,* la *Pêche miraculeuse* et la *Résurrection de Lazare*? Non, ils ont échappé aux regards du juge, et l'on ne s'en aperçoit que trop au jugement. M. Dibdin est sans doute le premier qui ait parlé avec mépris de l'un des peintres les plus célèbres de notre école, d'un peintre qui se distingue

surtout par la vaste étendue de ses compositions, l'heureuse disposition de ses groupes et la fierté de son dessin; par la science du clair-obscur; par la verve de son pinceau, la vérité de ses effets et la hardiesse de ses combinaisons. Lebrun devina les chefs-d'œuvre de Jouvenet; Louis XIV mit sa gloire à les faire éclore : M. Dibdin s'amuse à dénigrer leur auteur. »

Qui voudrait jamais croire que ces reproches bien modérés, mais dictés pourtant par une juste indignation, nous eussions dû les adresser non pas seulement à un étranger qui n'était pas artiste, ni ami éclairé des beaux-arts, ni connaisseur sérieux dans la peinture? Qui, dis-je, aurait jamais imaginé qu'un français, qu'un artiste, qu'un écrivain, qu'un biographe de peintres, eût indignement méconnu le talent, le génie du grand Jouvenet? Rien de plus vrai, cependant, et nous citons textuellement, malgré la répugnance extrême que nous en éprouvons :

« A la suite de Lebrun, vient naturellement son élève, son aide, son continuateur, Jean Jouvenet (1647-1717). C'est encore l'art théâtral, mais poussé jusqu'au mode de la *décoration*. Comment appeler d'un autre nom ces immenses châssis en toile où figurent la *Pêche miraculeuse*, les *Vendeurs chassés du Temple*, *Jésus guérissant les malades*, non dans un lazaret, mais sur le bord de la mer, et même la fameuse *Résurrection de Lazare*? Cette ordonnance scénique, ces expressions outrées jusqu'à la grimace, ce dessin lourd et anguleux dans son apparente exactitude, ce coloris sale, jaunâtre et presque monochrôme, ces grands coups de brosse à effet, tout cela ne forme-t-il pas une décoration de théâtre, qu'il faut regarder seulement au bout d'une longue reculée et embrasser d'un coup-d'œil d'ensemble, mais qui ne soutient pas l'examen des détails et la recherche des beautés? C'est Jou-

venet que Plutarque, dans la langue d'Amyot, semble avoir tourné en ridicule lorsqu'il mentionne ces statuaires de la décadence qui taillent des statues bien *esquarquillées de jambes, et bien estendues de bras, avec une bouche qui bâille bien grand, ayant opinion qu'elles sembleront vastes et grandes.* »

« On conçoit qu'aimant les splendides barbouillages de Jouvenet, Louis XIV ne put se plaire aux délicats magots de Teniers. Il faut pourtant ajouter à la décharge du peintre français, que des compositions moins ambitieuses, telles qu'une *Déposition de Croix*, qu'il fit en 1697, pour le couvent des Capucines, sont plus simples, plus calmes, plus recueillies, partant plus belles de tous points. »

Une telle ignominie n'a pas besoin de commentaire : nous la livrons pour ce qu'elle vaut. Bornons-nous à répondre, avec M. de Chennevières : « Les philosophes tiennent que le sentiment du beau est inné dans l'homme; m'est avis du moins qu'en bien des pays ce sentiment est vite altéré, puisqu'il arrive à être contradictoire selon les lois et les climats. Chez la plupart des races modernes, bien éloignées, il est vrai, de la délicatesse primitive, je vois même que le sentiment du beau a besoin, pour être ravivé, que l'éducation vienne en aide à la nature. Nos Normands sont de leur temps et de leur pays et si l'on veut qu'ils prennent goût aux choses d'art, en savez-vous meilleur moyen que de leur faire toucher des yeux les procédés de création et comme l'éclosion et le développement de la pensée des grands artistes; de leur en faire observer les spontanéités, les hésitations, l'expression parfois bien naïve, et par quelles études et quelles purifications a passé un tableau et souvent chaque figure de ce tableau, ce que la nature fournit à l'interprétation de l'artiste, et comment l'art modifie cette interprétation? Joignez à cela que la connaissance des dessins est l'exercice le plus subtil qui puisse servir à délier

l'œil et à assurer le goût de nos amateurs de province; et l'éducation des amateurs n'est-elle pas d'importance première, puisque ce sont eux qui serviront d'initiateurs au gros du public [1] ? »

Noël nous dit, dans ses *Essais*, que Algarotti n'aimait pas Jouvenet; il en rapporte ce passage tiré de *Algarotti saggio sopra l'Academia di Francia che e in Roma:* « La couleur de Jouvenet est jaunâtre; il n'y a point de choix dans son dessin, ses compositions sont laborieuses et sans verve, etc. » Mais, comme on l'a dit mieux que je ne saurais le dire, ce n'est pas tant par la couleur que ce peintre pèche; c'est la vérité, la fraîcheur de carnation qui lui manque. Le dessin de Jouvenet peut ne pas être correct; mais personne, sans doute, et je n'en excepte pas même le Tintoret, qu'on lui a comparé, personne n'a mieux entendu que lui la véritable enchâssure de toutes les parties du corps humain et n'en a fait un meilleur usage. Enfin les productions de Jouvenet n'ont pas le goût de terroir qu'on leur reproche; elles portent le cachet de l'enthousiasme, et d'un génie transcendant qui sut se passer des modèles préceptifs que lui offrait l'Italie.

La comparaison de Jouvenet au Tintoret nous paraît assez juste, et nous n'en voulons pour exemple que la *Pluie d'or de Danaë*, du musée de Lyon, qu'on a mise pendant longtemps sous le nom de Jouvenet et qui fut ensuite attribuée au Tintoret.

Enfin, à son tour, la poésie a voulu célébrer le peintre rouennais. André de Chaligny dans le recueil intitulé : *Selecti Normanniæ flores*, a consacré seize vers à la louange du peintre-poète de la Pêche miraculeuse. Nous ne les pouvons passer sous silence.

[1] *Catalogue des dessins de M. le marquis de Chennevières*

« *Senatui populoque Rothomagensi offerebat humillimus et obsequentissimus servus Maria Andreas de Chaligny, Virdunensis ecclesiæ canonicus doctor et socius Sorbonicus, maii decima die ann.* 1789, p. 22.

Ecquis sublimi rapitur super astra volatu !
Tu pictura, fave ; nam Juvenettus adest.
Audaci genio pertentat grandia quæque ;
Omnia felici perficit ille manu.
Scena per immensum semper se angusta theatrum
Explicat ; hinc quantum nobilitatur opus !
Concurrunt animæ varia sub imagine grandes,
Sustinet et magnum quilibet actor opus
Majestate sua ; sic pingens actio sensus
Testem præteritæ me facit esse rei.
Ecce volant magno conspersæ lumine vestes :
Nulla super ludat corpora, nulla placet.
Aspice Martini templo monumenta reposta ;
Hic pictor plausus urbis et orbis habet.
Hic Juvenettus adhuc vivens post fata triumphat :
Picturæ æternus nempe triumphus erit.

Nous aurions pu multiplier les citations d'auteurs anciens ou contemporains relatives à Jean Jouvenet ; mais ce que nous avons dit suffira pour montrer que sa gloire est appréciée maintenant à sa juste valeur. Nous avons d'ailleurs l'intention de publier prochainement un ouvrage complet sur la vie et les œuvres de Jouvenet, et nous espérons y démontrer qu'aucun peintre français ne fut doué plus que lui du sentiment de la poésie, et que c'est surtout dans les sujets sacrés qu'il a déployé toute l'originalité de son génie.

F. N. LEROY.

MÉLANGES

LORD PALMERSTON ET L'ARCHITECTURE GOTHIQUE [1].

L'été dernier, la Chambre des Communes a voté 30,000 livres sterling pour la construction d'un nouvel édifice destiné au ministre des affaires étrangères. Cette somme n'est qu'une faible partie de la dépense totale, qui, suivant l'estimation du Chancelier de l'Echiquier, doit s'élever à 430,000 livres, et, suivant celle de M. Tite, à un million de livres sterling.

Quel style d'architecture emploiera-t-on pour la nouvelle construction ? Sera-ce le style gothique ou celui de la Renaissance ? Telle est la question vivement débattue entre les partisans de l'un et de l'autre genre d'architecture. M. Scott, architecte, partisan du gothique, a dessiné des plans conformes à ses sympathies ; mais ils n'ont pas eu le bonheur d'agréer au premier ministre de l'Angleterre. Sa Seigneurie déteste le catholicisme, et, par suite, le genre d'architecture qui s'y rattache. Le 26 juillet dernier, une députation du Parlement, au nombre de 40 membres, et ayant à sa tête lord Elcho, s'est rendue auprès de lord Palmerston pour plaider la cause du gothique. Les avocats se sont acquittés de leur tâche avec toute la science désirable ; mais la conférence a laissé peu d'espoir sur le succès des projets de M. Scott, lord Palmerston ayant fini par proposer que cet architecte élaborât un plan nouveau dans un autre style. Malgré cette proposition, les partisans de l'architecture classique, craignant que le premier ministre n'eût été ébranlé en faveur du gothique par les membres du Parlement qui

[1] L'*Organ für Christliche Kunst* nous a fourni, dans ses numéros du 1er septembre et du 15 octobre 1859, les éléments de cet article.

en avaient pris la défense, résolurent d'envoyer à leur tour, le 17 août, une députation à Sa Seigneurie. Elle avait à sa tête MM. Tite et Donaldson, et se composait d'environ vingt architectes. Lord Palmerston, cette fois, s'exprima de la manière la plus positive et déclara qu'il ne consentirait à l'érection d'aucun édifice gothique. On fit alors la proposition que les architectes qui avaient été couronnés au premier concours, fussent appelés à concourir de nouveau. L'affaire en est à ce point ; mais il est bien certain que le premier ministre sera fidèle à sa déclaration, et que, tant qu'il gardera le pouvoir, il n'y aura pas d'hôtels ministériels construits en style gothique.

A. BREUIL.

ORDONNANCE SYNODALE DE Mgr L'ARCHEVÊQUE D'AUCH

pour l'établissement

D'UN COMITÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DU DIOCÈSE D'AUCH.

Nous reproduisons avec joie cette ordonnance synodale de Mgr de Salinis. Si pareille œuvre était fondée dans tous les diocèses, on n'aurait plus à craindre les actes de vandalisme qui compromettent partout l'existence de nos monuments religieux, et le clergé entrerait résolument dans une voie d'études aussi intéressantes que fructueuses.

ANTOINE DE SALINIS, *par la grâce de Dieu et du Saint-Siége Apostolique, Archevêque d'Auch, Primat de la Novempopulanie et des Deux-Navarre, Assistant au Trône Pontifical, etc.*

Considérant que la Tradition est la vie des Églises particulières ;

Considérant que cette Tradition a été malheureusement interrompue pour toutes les églises de France, et qu'il importe de la faire revivre, autant que la chose est encore possible ;

Considérant que, pour l'instruction de ceux qui nous succéderont, il importe de consigner par écrit tout ce qui s'est fait, et ce qui se fait encore dans un intérêt de bien public, et spécialement pour la réorganisation des diocèses de France.

Notre Synode entendu, nous avons statué et statuons :

1. Un Comité diocésain d'histoire et d'archéologie est établi dans notre Palais archiépiscopal.

2. Ce Comité sera principalement composé d'ecclésiastiques. Toutefois nous y admettrons volontiers les laïques qui voudront bien nous aider de leur concours.

Le Comité comprendra : 1° des membres titulaires ; 2° des membres honoraires ; 3° des membres correspondants.

3. Nous nous réservons d'organiser nous-même le bureau du Comité ; de nommer les secrétaires, les archivistes, une commission du Bulletin ; enfin, de désigner, pour la première fois, les membres titulaires et les membres correspondants.

A l'avenir il faudra, pour obtenir un de ces titres, présenter avant tout, un *mémoire*, ou bien un *ancien document* qui soit admis par le Comité à trouver place dans le Bulletin.

4. Seront, de droit, membres honoraires : MM. les chanoines, MM. les archiprêtres et MM. les doyens ; les supérieurs du grand et du petit Séminaires, le supérieur des Missionnaires, les supérieurs des maisons ecclésiastiques d'Eauze, de Lectoure et de Gimont.

5. Le Comité se réunira, sous notre présidence, dans notre palais archiépiscopal. Dans tous les cas d'absence ou d'empêchement, nous nous ferons suppléer par un de nos grands vicaires.

6. Les travaux du Comité ont un double but : 1° étudier les monuments, et recueillir les documents qui intéressent le passé du diocèse et même celui de la province ecclésiastique d'Auch ; 2° écrire l'histoire du présent.

7. Il y aura dans chaque doyenné de notre diocèse, un membre titulaire désigné par la Conférence, qui sera chargé de correspondre avec le Comité et de lui transmettre tous les documents et autres objets qui auront été recueillis dans le doyenné.

8. Outre les documents écrits, nous recevrons très-volontiers tous les objets, de quelque nature qu'ils soient, qui pourront intéresser l'histoire monumentale du diocèse ou de notre province ecclésiastique [1].

9. Le membre titulaire désigné par chaque Conférence devra transmettre au Comité le récit de tous les faits importants qui s'ac-

[1] Nous espérons pouvoir former, sous peu, dans notre palais archiépiscopal, un Musée spécial, que nous destinons à recevoir ces différents objets.

compliront dans son doyenné, spécialement ceux qui seront de nature à intéresser la religion, tels que : construction, grosses réparations, ornementation d'églises, de chapelles, de presbytères; missions ou retraites ; érections de monuments, tels que croix, statues, etc., etc.

10. Un des secrétaires du bureau est chargé de mettre en ordre, pour les archives du Comité, tous les documents de cette nature qui se rapportent soit au passé, soit au présent du diocèse, ou de la province d'Auch.

11. Il sera publié, avec le concours de notre clergé, un Bulletin périodique dans lequel on consignera soit les travaux courants, soit les documents anciens que la Commission de notre Bulletin aura jugés dignes de l'impression.

Donné à Auch, en assemblée synodale, sous notre seing, le sceau de nos armes et le contre-seing de notre secrétaire-général, le 11 octobre de l'an de Notre-Seigneur 1859.

ANTOINE, *Arch. d'Auch.*

AUGMENTATION DU FORMAT DE LA REVUE.

Cette livraison contient une feuille d'impression de plus qu'à l'ordinaire. Les numéros suivants se composeront toujours de trois feuilles et demie, en sorte que chaque volume de la *Revue* aura désormais 672 pages au lieu de 572. Nous pourrons ainsi faire une part plus large à l'enseignement élémentaire que réclament beaucoup de nos abonnés, sans préjudice pour les articles d'érudition. Nos abonnés nous sauront gré sans doute de cette mesure, et nous dédommageront de ce nouveau sacrifice, en tâchant de propager de plus en plus notre œuvre, qui pourra plus tard recevoir encore d'autres améliorations.

J. C.

BIBLIOGRAPHIE *

NOTICE SUR L'ÉGLISE DE SAINT-MAXIMIN (VAR), *par M. Louis* ROSTAN. *Deuxième édition (entièrement refaite). In-8° de 120 pages. Brignoles*, 1859.

La nouvelle édition d'un excellent livre et d'un livre introuvable prend toujours rang parmi les bonnes fortunes des lecteurs intelligents et lettrés ; c'est donc au double titre d'archéologue et de bibliophile, que nous devons remercier M. Rostan d'avoir, après un laps de dix-huit années, songé à réimprimer un ouvrage qui pour la majorité du public n'était plus qu'une lumière sous le boisseau.

L'église de Saint-Maximin, l'un des rares exemples, et certainement le plus complet, de l'architecture ogivale en Provence, fut commencée vers 1289 par Charles II, dit le Boiteux, roi de Naples de la maison d'Anjou, sur la place même où peu d'années auparavant, ce monarque avait découvert le tombeau et les reliques de sainte Marie-Magdeleine. Les Frères prêcheurs [1], qui dès l'origine de la fondation royale, succédèrent aux Bénédictins, (depuis l'invasion des Sarrazins, l'antique monastère de Saint-Maximin n'était plus qu'un simple Prieuré dépendant de Saint-Victor de Marseille), secondant de tout leur pouvoir la pieuse libéralité des princes Ange-

* Les ouvrages relatifs à l'histoire et à l'archéologie, dont *deux* exemplaires sont adressés à la REVUE, seront annoncés sur la couverture, indépendamment du compte-rendu qui peut leur être consacré dans le Bulletin bibliographique.

[1] Les Dominicains, bannis en 1791 du monastère de Saint-Maximin, viennent d'y rentrer en 1859.

vins, eurent l'heureuse inspiration de suivre sans dévier les plans de l'architecte primitif, en sorte que le monument terminé seulement à l'aube du XVIe siècle (sauf le portail occidental demeuré à l'état rudimentaire), présente une telle homogénéité de style qu'on le croirait bâti d'un seul jet.

Mais l'église de Saint-Maximin n'est pas uniquement remarquable par la pureté des lignes et la mâle simplicité des détails ; chacune des époques qu'elle a traversées lui a légué diverses œuvres d'art généralement empreintes d'un goût digne d'éloges. Entre ces objets brillent, le maître-autel en marbre jaspé et l'urne de porphyre où reposent les ossements de sainte Marie-Magdeleine [1], les boiseries sculptées du chœur, la chaire, le buffet d'orgues, le retable peint de la chapelle du *Corpus Domini* [2], la chapelle dédiée à Saint-Dominique, la crypte renfermant le Chef de l'illustre pécheresse et quatre sarcophages Gallo-Romains [3] du plus haut intérêt, enfin la chape brodée que saint Louis d'Anjou attribua par testament aux Religieux qu'affectionnait son père.

Joignant à une érudition profonde le talent d'un écrivain distingué, M. Rostan n'a pas faibli devant la tâche de décrire et d'expliquer toutes ces merveilles ; modeste autant qu'instruit, il n'a pas hésité à corriger les erreurs commises dans sa première édition ; bien plus, par une rare courtoisie dont personnellement nous sommes obligé de lui témoigner de la reconnaissance, il a voulu nommer en toutes lettres les auteurs auxquels ces rectifications sont empruntées.

En résumé, cette mince brochure d'un prix accessible à toutes les bourses, intéresse l'hagiographe aussi bien que l'archéologue ; car en sus des documents artistiques, elle présente un résumé complet des deux énormes volumes publiés sur le séjour et l'apostolat de sainte Marie-Magdeleine en Provence. CH. DE LINAS.

[1] Cette urne est due au ciseau de Sylvio Calce ; la statue de la Sainte qui la surmonte, ainsi que les deux chiens traditionnels de saint Dominique qui ornent le pied, le tout en bronze doré, ont pour auteur l'Algardi (1624).

[2] Fondée en 1520 par le malheureux surintendant des finances Jacques de Semblançay.

[3] La frise d'un cinquième sarcophage existe encore dans la crypte.

LES MIRACLES DE SAINT ELOI, *poème du XIIIe siècle, publié pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque Bodleienne d'Oxford et annoté par* M. PEIGNÉ-DELACOURT, *membre de la Société des Antiquaires de France. Beauvais, in-8° de* 128 *pages et de* 12 *lith. (7 francs).*



M. Peigné-Delacourt continue d'explorer avec un zèle infatigable l'histoire de la Picardie. Il nous révèle aujourd'hui un poème du XIIIe siècle, attribué à Gérard de Montreuil, où sont relatés en idiôme picard les principaux traits de la vie de saint Eloi, évêque de Noyon. Le manuscrit qu'il a édité avait subi diverses pérégrinations avant de se réfugier dans la Bibliothèque Bodleienne. Perdu en 1591, au temps de la Ligue, quand l'abbaye de Noyon fut prise et pillée; racheté ensuite à Paris en 1605, pour retourner à cette abbaye, il en disparut plus tard et se trouva en dernier lieu entre les mains d'un zélé collectionneur qui l'offrit à la Bibliothèque d'Oxford. Ce poème est divisé en 70 chapitres, dont les quatre premiers sont perdus.

Cette œuvre méritait d'être connue : on y trouve, comme dans presque toutes les poésies de cette époque, une foi vive, un grand respect pour toutes les traditions religieuses et des traits d'une touchante simplicité. Voici, par exemple, comment le trouvère picard dépeint la charité de saint Eloi :

. . . .
Car par l'écriture savoit
Que l'aumosne pour chelui prie
Qu'il aura faite en saine vie :
L'aumosne donnoit de sa main,
Pour Dieu, non pour le los humain ;
Si que de partout applouvoient
Li povre à lui et acouroient,

Si comme gent vienent à foire,
Ensi comme es à la cathoire (ruche).
Se par aventure avenist
K'auscuns estranges hom venist
Qui proiast que on l'asenast
A la voie qui le menoit
Tout droit en la maison Eloy,
On li disoit : biau frère, voi,
Par chele rue t'en iras,
Là sans faille où tu trouveras
De pauvres gens plus grand foison,
Trouveras lui et se moison.

Vers la fin du XIVe siècle, un peintre miniaturiste de Noyon avait tracé sur de longues bandes de vélin l'histoire iconographique de saint Eloi. M. Peigné a fait reproduire douze de ces compositions, les seules qu'il ait pu retrouver. Elles sont pleines de naïveté et d'expression. M. Peigné fait remarquer que l'art de *flourir, paindre et aourner* les manuscrits était pratiqué à Noyon dès le XIIIe siècle, par les habiles et modestes religieux de Saint-Eloi.

Des notes explicatives facilitent l'intelligence du texte, où l'on trouve un grand nombre de mots qui sont aujourd'hui usités dans le patois picard. C'est un monument littéraire qu'étudieront avec fruit les savants qui s'occupent des idiômes de nos provinces.

Outre les miniatures dont nous avons parlé et qui sont fort bien reproduites par M. Lavigne, M. Peigné a donné le dessin du fauteuil de Dagobert, actuellement déposé au Musée des Souverains, œuvre attribuée à l'illustre orfèvre de Clotaire II, et y a joint des gravures représentant plusieurs plombs historiés où figure l'image de saint Eloi. On sait que ces plaques de plomb, sur lesquelles MM. Forgeais et Hucher ont publié d'intéressantes notices, étaient attachées au chapeau ou à la ceinture par les pèlerins ou par ceux qui vouaient à un Saint un culte spécial. Les deux plaques du XIIIe siècle, que nous reproduisons ici, ont été publiées dans les *Mémoires de la Société académique de l'Oise*. La première représente saint Eloi forgeant sur une enclume et paraissant accepter de la main gauche une bougie roulée que lui offre un

personnage debout. La présence d'un petit cheval rappelle que saint Eloi était invoqué pour la guérison des chevaux.



L'autre plomb, qui appartient au Musée de Beauvais, nous montre saint Leu, archevêque de Sens, entre deux pèlerins. De-



vant lui passe un lion à longue crinière. C'est une enseigne de pèlerinage du prieuré de Saint-Leu d'Esserent, près de Creil.

MATHON.

CHRONIQUE.

Sa Grandeur Monseigneur l'Évêque d'Arras vient de doter sa cathédrale de verrières, que les juges les plus compétents s'accordent à dire remarquables. Nous enregistrons ce fait comme une nouvelle preuve du généreux encouragement que l'illustre Prélat accorde aux progrès modernes de l'Art chrétien.

— Nous empruntons à la *Revue de la Bretagne et de la Vendée*, un article très-remarquable de M. Pol de Courcy, sur la restauration des églises. Puisse sa lecture, sérieusement méditée et justement appréciée, détourner les fabriques paroissiales des fautes qu'elles seraient encore tentées de commettre ! « ... Les fenêtres ogivales se remplacent par des fenêtres carrées ; leurs meneaux et leurs rosaces de pierre, par des châssis de bois ; leurs vitraux de couleur ou au moins garnis de plomb, par de grands carreaux de verre dépoli, comme aux loges de concierge ou aux cabinets de bain. Pour compléter l'embellissement du chœur, on maçonne souvent la maîtresse vitre du chevet, ou bien on la masque par des rideaux de coton rouge, munis de tringles et de patères estampées, de manière à rappeler une salle de bal dans une guinguette. Pour que l'illusion soit complète, les anciennes torchères cèdent la place à des lustres en verroterie et à des lampes de billard à réflecteur. On démolit ensuite le vénérable autel en pierre, généralement élevé sur le tombeau du saint patron, et on relègue dans les greniers les retables sculptés et les statues à volets, afin d'établir ce qu'on appelle un *autel à la romaine,* c'est-à-dire un autel reporté en avant à la place du lutrin, qu'on rejette en arrière. Cette mode nouvelle a fatalement entraîné la destruction d'un grand nombre de retables des XVIe et XVIIe siè-

cles. Que dire du nouveau maître-autel, tenant à la fois du comptoir de café et de la console du coiffeur; de la forme des chandeliers, des potiches en porcelaine remplies d'espèces d'allumettes en papier frisé de diverses couleurs; du tabernacle, semblable à une pendule à colonnes, avec sa glace pour fond; de ces panneaux de sapin recouverts de plusieurs couches de peinture, imitant des marbres fantastiques, à l'usage des devantures de boutiques! On arrache ensuite de nos églises les dalles funéraires sur lesquelles tant de générations se sont agenouillées pour implorer le ciel en faveur de celles qui les avaient précédées dans la tombe; et on leur substitue un carrelage vulgaire qui, joint au badigeon dont on barbouille périodiquement les murs du temple, lui donne l'aspect gracieux d'une usine. Il n'y a qu'une chose qui ne soit pas encore venue à l'idée de nos modernes décorateurs d'églises, c'est de les tapisser avec du papier à vingt-cinq sous; mais ne désespérons pas de l'avenir, le progrès ne s'arrête pas. Je ne crains pas d'affirmer que, depuis cinquante ans, presque toutes les dépenses faites dans les églises, à l'exception de celles de grosses réparations et d'entretien des toitures, ont été plus que de l'argent perdu, car ces dépenses n'ont servi qu'à les défigurer et non pas à les décorer. Les plus riches paroisses ont même plus souffert que les autres de ces prétendus embellissements; et d'ordinaire, c'est dans les chapelles presque abandonnées, où l'on ne célèbre la messe qu'une ou deux fois dans l'année, que nous avons retrouvé des objets d'art. Aux innovations si malheureuses auxquelles sont affectées, de nos jours, les ressources des fabriques, nous pouvons encore ajouter les suivantes : Fondre les anciennes cloches, si précieuses par leur sonorité et leurs inscriptions, pour leur substituer des cloches nouvelles en métal inférieur, et dont les timbres sont toujours en désaccord. Scier les poutres transversales ou entraits et leurs poinçons, sans égard pour leurs sculptures et pour la solidité des murs, dont ces pièces de charpente empêchent l'écartement. Remplacer les voûtes de bois à arêtes, nervures et clés pendantes, par des plafonnages en plâtre qui tombent au bout de quelques hivers. Substituer aux fonts baptismaux en pierre, si remarquables par leurs sculptures, et où quinze à vingt générations dans la même paroisse ont reçu le baptême, des façons de cuvettes hideuses imitées des

mortiers des droguistes. Abattre les jubés et les clôtures à jour des chanceaux, entre le chœur et la nef, et les remplacer par de maigres grilles de balcon. Troquer d'anciens calices en vermeil trop *massifs*, avec leurs niches à facettes et leurs patènes émaillées des XVe et XVIe siècles, pour des calices de l'épaisseur d'une timbale d'écolier, ou échanger avec un juif un ancien reliquaire contre une boîte en palissandre semblable à une corbeille de mariage. Remplacer nos vieux et vénérables saints de pierre ou de chêne, portant l'attribut qui distingue chacun d'eux, et rappelant dans leurs niches étroites l'humilité qu'ils avaient pratiquée pendant leur vie, par des statues banales aussi froides que le plâtre qui a servi à les gâcher, au pied desquelles on peut écrire indifféremment n'importe quel nom du calendrier, et qui, par leurs poses académiques ou athlétiques, ressemblent à des modèles d'atelier appelant l'attention sur la beauté de leurs formes. Il semblerait aujourd'hui que, sans cette beauté des formes, à laquelle on ajoute la succulence des chairs et la jovialité de l'expression, il est impossible d'exprimer la béatification. De là, ces Christs rayonnant de santé, ces Anges bouffis, ces Martyrs si à l'aise : il faut se bien porter pour être saint ! Ce fait ne prouve qu'une chose, c'est l'ignorance absolue de l'art et du principe chrétien qui ont créé les merveilles du Moyen-Age. Il n'y a pas jusqu'à l'emblème rustique de la vigilance, déployant ses ailes dorées au-dessus de la croix du clocher, qu'on n'ait détrôné pour le remplacer par d'informes girouettes de belvédère. En stigmatisant le vandalisme, nous n'avons eu d'autre but que d'empêcher, autant qu'il était en notre pouvoir, le renouvellement de fautes qui ne devraient plus se reproduire, après l'extension qu'ont fait prendre aux études archéologiques des hommes et plus éloquents et plus instruits que nous, qui n'en sommes que l'écho bien affaibli. En fait de monuments délabrés, il vaut mieux consolider que réparer, mieux réparer que restaurer, mieux restaurer qu'embellir, et dans aucun cas il ne faut supprimer. Est-ce qu'un vieux soldat mutilé, ou sur le front duquel le temps et la guerre ont imprimé de nobles cicatrices, ne vous paraît pas plus digne d'intérêt qu'un jeune *lion* verni de la tête aux pieds par son coiffeur et son bottier ? Il en est de même de nos anciens monuments, qui, eux aussi, font partie des gloires de la France.

C'est donc un motif suffisant pour nous appliquer à les entourer de respect et à prolonger leur durée. *Sparsa... matris collige membra tuæ !* »

— Une exposition d'objets d'art et de curiosité aura lieu, à Amiens, dans l'hôtel du Conseil général, par les soins de la Société des Antiquaires de Picardie. Elle s'ouvrira le 20 mai 1860 et sera close le 6 juin suivant. Une Commission, nommée par la Société, est chargée de prendre toutes les mesures utiles au succès de l'Exposition et de statuer sur l'admission ou le rejet des objets présentés. Les œuvres des artistes vivants ne seront pas admises à cette exposition. On y recevra : les tableaux, dessins, aquarelles, gouaches et gravures ; les statues et bas-reliefs ; les vitraux, émaux, miniatures, mosaïques, etc. ; les sculptures sur ivoire, sur bois, etc. ; les médailles, monnaies, camées, nielles, etc. ; les bijoux et ouvrages d'orfèvrerie ; les poteries, faïences, porcelaines et biscuits; les bahuts et autres meubles sculptés, incrustés ou en marqueterie ; les tapisseries, étoffes, dentelles, etc. ; les armes et ustensiles; les manuscrits et livres précieux; enfin les curiosités exotiques. Un appel est fait à toutes les personnes de Picardie qui possèdent des objets de cette nature. La Société recevra avec reconnaissance ceux que l'on voudra bien lui confier. Les objets seront mis à la disposition de la Commission quinze jours au moins avant l'ouverture de l'exposition. Ils ne pourront être retirés avant la clôture. Il en sera délivré un récépissé et ils seront inscrits, à leur arrivée, sur un registre spécial. La Société se charge des frais de transport, aller et retour, et du réemballage. Le catalogue des objets exposés sera publié par la Commission. Il indiquera le sujet, la nature du travail, la date certaine ou approximative, l'auteur, etc., et le nom du propriétaire. Les possesseurs d'objets d'art et de curiosité qui désireraient d'autres renseignements ou qui voudraient obtenir de la Commission des conditions particulières, pourront s'adresser à M. de Boyer de Sainte-Suzanne, président de la Commission de l'Exposition, à Amiens.

J. C.



Imp. Brabant, 7, r. de Lancry — Aglaüs Bouvenne del. et sculp.

L'Arbre de Jessé

Dossier de Stalle provenant de la Collection de Monsieur Paul Recapet.

Echelle de 20c par mètre



ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE

SUR

L'ARBRE DE JESSÉ.

DEUXIÈME ARTICLE *

V. — PROPHÈTES.

Les Prophètes, qui sont les ancêtres du Christ selon l'esprit, trouvent ordinairement place dans les arbres de Jessé. Ils indiquent de la main le Messie qu'ils ont prédit. Dans un vitrail d'Ancourt, près de Dieppe, un Prophète semble compter sur ses doigts les semaines d'années qui le séparent de la venue du Sauveur : c'est sans doute Daniel.

Quand ils sont nombreux, ils s'étagent sur les branches, à côté des ancêtres, ou bien ils forment un encadrement pour l'arbre. Dans une verrière de Chartres, sept Prophètes sont de chaque côté de la tige :

A gauche :	*A droite :*
Abacuc.	Sophonias.
Ysaias.	Daniel.
Moyses.	Balaam.
Zacarias.	Joheel (Joel).
Ezechiel.	Micheas.
Samuel.	Amoon (Amos).
Nahum.	Osée.

* Voir le numéro de Février 1860, page 49.

Leur qualité de Prophète *(Propheta)* est indiquée sur la banderolle qu'ils tiennent à la main. Là, comme en d'autres exemples, Moyse, Samuel et le divin Balaam prennent rang parmi ceux auxquels le canon des Écritures a réservé exclusivement le titre de Prophète.

Quand les Prophètes ne sont qu'au nombre de deux ou de quatre, leur place est assignée aux deux côtés de Jessé. Nous voyons cette condition stipulée dans un acte du 22 octobre 1498, passé entre le peintre-verrier Robert Courtois et le procureur-marguillier de la fabrique paroissiale de La Ferté-Bernard (Sarthe), pour une fenêtre de cette église. « Et y aura quatre personnages de Prophètes qu'est à entendre de chacun costé du corps de Jessé, deux faisant bonne contenance [1]. »

Des phylactères indiquent parfois le nom des Prophètes ou mentionnent quelques-uns de leurs oracles. Dans une tapisserie de Reims (1530), on lit près d'Isaïe : *Egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet.* Plus loin Osée prononce ces paroles : *Israël germinabit sicut lilium et erumpet radix ejus ut Libani.*

Quand il n'y a aucune inscription, il est difficile d'assigner son nom à chaque Prophète, à moins toutefois qu'il ne soit accompagné du symbole qui le distingue. Nous devons donc rappeler ici les attributs particuliers de chaque Prophète :

ISAÏE. Charbon dans une cuiller. — Scie, instrument de son martyre.

JÉRÉMIE. Vase de feu. — Œil ouvert au bout d'une baguette.

ÉZÉCHIEL. Chérubins.

DANIEL. Lion.

OSÉE. Idole renversée. — Tête de mort à ses pieds.

[1] *Notice sur les verrières de l'Église de la Ferté-Bernard*, par M. l'abbé MORANCÉ, dans le tome V du *Bulletin monumental.*

Joel. Le Soleil et la Lune.
Amos. Houlette et mouton.
Baruch. Un rouleau.
Abdias. Un pain et un vase.
Jonas. Poisson.
Michée. Une corne à la main. — Berceau de l'Enfant-Jésus.
Nahum. Un rouleau.
Habacuc. Montagne boisée.
Sophonie. Rouleau.
Aggée. Rouleau.
Zacharie. Branche d'olivier à la main. — Pierre avec sept yeux.
Malachie. Globe de feu.

VI. — SIBYLLES ET AUTRES PERSONNAGES ACCESSOIRES.

Les Sibylles, revêtues de riches costumes, coiffées de turbans empanachés, tiennent parfois une place accessoire dans les arbres de Jessé, à côté des Prophètes, parce que, suivant une antique tradition, elles ont prédit diverses circonstances relatives au Messie. Des Pères de l'Église leur ont donné le nom de *Prophétesses des nations*, et c'est à ce titre que la *Prose des morts* invoque leur témoignage [1].

Dans une miniature des Heures d'Anne de Bretagne, elles sont au nombre de cinq. Quand il n'y en a qu'une, sans attribut spécial, comme dans un vitrail d'Ancourt, près de Dieppe, il faut sans doute y voir la Sibylle Erythréenne, qui est considérée comme ayant plus spécialement annoncé ce qui concerne la génération temporelle du Verbe incarné. Quand il y en a plusieurs, on peut d'ordinaire les reconnaître à leurs attributs spéciaux, que nous allons rappeler :

Sibylle Persique. Le Soleil au-dessus de sa tête. — Dragon sous

[1] Teste David cum Sibylla.

ses pieds. — Lumière voilée, emblème de l'Évangile qui doit plus tard éclairer la terre.

SIBYLLE LYBIQUE. Torche, emblème du même genre.

SIBYLLE DELPHIQUE. Couronne d'épines.

SIBYLLE CIMMÉRIENNE. Corne d'abondance. — Croix de Passion. — Rhiton ou biberon, qui symbolise l'allaitement de l'Enfant-Dieu.

SIBYLLE ÉRYTHRÉENNE. Bouton de rose, symbole de l'Incarnation. — Glaive, symbole des vengeances divines qu'elle a annoncées. — Tige fleurie de Jessé. — Posée sur une sphère céleste, parce qu'elle aurait prédit la fin du monde.

SIBYLLE DE SAMOS ou BYTHO. Roseau. — Croix de Passion. — Couronne d'épines. — Berceau sur le bras gauche, parce qu'elle a prédit la naissance du Sauveur dans une étable.

SIBYLLE DE CUMES. Crèche. — Berceau. — Livre ouvert où on lit ce vers de Virgile : *Ultima Cumæi venit jam carminis ætas.*

SIBYLLE D'HELLESPONT ou ASPONTIA. Croix de Passion. — Rosier fleuri.

SIBYLLE PHRYGIENNE. Croix pascale. — Étendard de la Résurrection.

SIBYLLE DE TIBUR. Verges. — Gant de chair, parce qu'elle a prédit les soufflets que recevrait Notre-Seigneur.

AGRIPPA. Fouet, parce qu'elle a prédit la flagellation.

EUROPA. Glaive, parce qu'elle a prédit le Massacre des innocents.

Les Byzantins, qui mêlaient volontiers les souvenirs de la Grèce antique à ceux de la Bible, admettaient non-seulement les Sibylles, mais aussi les Sages de la Grèce dans leurs arbres de Jessé [1].

A l'église de Chaumont, dans une sculpture de la chapelle de Saint-Nicolas, on voit une tête monstrueuse de Goliath à côté de Jessé, pour rappeler le triomphe de son fils David.

On voit quelquefois les donateurs aux pieds de Jessé et

[1] Le *Guide de la Peinture*, traduit d'un manuscrit byzantin, par M. P. DURAND, p. 151.

des anges qui remplissent les vides que laisserait l'ensemble de la composition.

Dans un vitrail de Saint-Étienne de Beauvais, on croit reconnaître les portraits de Louis XII et de François Ier; dans un vitrail d'Ancourt, on désigne ceux de Charles VII et de Louis XI. Est-ce à dire qu'il faille considérer ces rois comme faisant réellement partie de ces arbres de Jessé? Nullement. Ces personnages, auxquels une fantaisie d'artiste a donné les traits de princes modernes, n'en représentent pas moins quelques-uns des véritables ancêtres du Sauveur. Ils ne figurent pas plus des rois de France que certaines Vierges de Raphaël ne figurent la Fornarina [1].

VII. — LA VIERGE ET L'ENFANT-JÉSUS.

La Vierge est la fleur que produit l'arbre de Jessé, de même que l'Enfant-Jésus en est le fruit. Un lys épanoui lui sert ordinairement de trône. Elle est tantôt droite, tantôt assise; son front est ceint d'une auréole; souvent même c'est tout son corps qui est enveloppé de la divine auréole, *amicta sole;* elle porte le sceptre et la couronne, parce qu'elle doit un jour partager avec son Fils la royauté des cieux. Dans un vitrail de Saint-Samson, à Clermont (Oise), elle a le croissant de la lune sous ses pieds, *pulchra ut luna*.

[1] Beaucoup de peintres se sont permis de semblables licences. Andrea del Sarto a placé son portrait parmi les Apôtres de son Assomption de la Vierge. Les Nôces de Cana, de Paul Véronèse, contiennent les portraits de Soliman II, de Charles-Quint, etc. Dans la Cène du Louvre, Philippe de Champagne a peint, sous les traits des Apôtres, les principaux solitaires de Port-Royal. Sauval, dans ses *Antiquités de Paris*, nous dit qu'une verrière de Saint-Étienne-du-Mont, représentant le Pressoir mystique, offrait les portraits du pape Paul III, de Charles-Quint, de François Ier, de Henri VIII, etc.

Dans quelques monuments, comme au grand portail de Notre-Dame de Rouen, elle tient les mains jointes, sans être accompagnée de son divin Fils; mais plus habituellement elle porte l'Enfant-Jésus sur ses genoux ou dans ses bras.

Elle est parfois entourée de symboles, d'Anges en adoration ou d'autres personnages. Dans un manuscrit du XVe siècle, appartenant à M. Schinkel, de La Haye, la Vierge est agenouillée entre les trois Personnes de la Trinité [1]. Leur présence est d'une noble conception; elles semblent descendre du ciel pour opérer le rachat de l'humanité et bénir par avance celle qui doit être la fille du Père, l'épouse de l'Esprit-Saint, la mère du Verbe. Dans un vitrail de la Cathédrale de Chartres, la Vierge et l'Enfant-Jésus sont environnés des sept Dons du Saint-Esprit, sous la forme de sept colombes nimbées et inscrites dans une auréole autour de laquelle on lit ces mots : *Sapientia, Intellectus, Fortitudo, Pietas, Consilium, Scientia, Timor*. C'est la traduction iconographique du texte même d'Isaïe : « Et l'Esprit du Seigneur se reposera sur lui, l'Esprit de Sagesse et d'Intelligence, l'Esprit de Conseil et de Force, l'Esprit de Science et de Piété, et l'Esprit de Crainte du Seigneur le remplira. »

L'Enfant-Jésus est tantôt nu et tantôt habillé. Dans une fresque de Buurkerk, à Utrecht, il est revêtu d'une tunique bleue et d'un manteau de pourpre. M. l'abbé Bourassé [2] dit que dans quelques cas l'Enfant-Jésus a été remplacé, dans les bras de sa Mère, par un Crucifix. Nous n'avons encore rencontré aucun spécimen de ce genre. Aux stalles de l'abbaye de Solesmes, c'est directement à l'Enfant-Jésus qu'aboutit la tige qui sort du sein de Jessé. C'est le seul exemple de cette nature que nous connaissions.

[1] *Revue archéologique*, t. III, p. 546, article de M. MAURY.

[2] *Dictionnaire archéologique*, article *Jessé*.

VIII. — INDICATION DE QUELQUES SCULPTURES SUR PIERRE.

Nous n'avons point la prétention de vouloir donner une liste plus ou moins complète des principaux monuments iconographiques où figure l'arbre de Jessé. Nous voulons seulement en citer un assez grand nombre pour que les modernes décorateurs de nos églises puissent choisir entre divers modèles ou les combiner ensemble, afin de féconder leurs inspirations. Parmi les œuvres que nous allons mentionner, il en est beaucoup que nous avons vues; il en est d'autres dont l'indication nous a été fournie par les monographies et les statistiques monumentales que nous avons interrogées à ce sujet. Nous parlerons successivement 1° des sculptures sur pierre, 2° sur bois, 3° sur albâtre et sur métal, 4° des verrières, 5° des peintures à fresques, des miniatures et des gravures, 6° des tapisseries.

Un magnifique arbre de Jessé étend ses rameaux dans le tympan à jour du portail de la cathédrale de Beauvais, construit par ordre de François Ier. Les rois et les Prophètes ont disparu — sans doute en 93. Les rameaux restés intacts soutiennent des écussons, où on avait eu l'intention de graver les armes des bienfaiteurs de l'église; mais l'interruption des travaux a empêché de réaliser ce projet.

Georges d'Amboise, au commencement du XVIe siècle, fit sculpter, par Pierre Deseaulbeaux, l'arbre de Jessé qu'on voit au tympan du grand portail de la cathédrale de Rouen. Quatre personnages de haute stature sont debout à côté de Jessé [1].

[1] Le dessin en a été publié dans les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Normandie, pl. 136.

Le porche du Sauveur de Notre-Dame d'Amiens nous offre au second cordon de sa voussure, un arbre de Jessé composé de vingt-huit personnages, quatorze de chaque côté. On comprend que l'artiste devait être géné par la disposition de l'arc en ogive, pour y faire figurer son arbre généalogique. Il a éludé la difficulté en représentant Jessé au bas de chaque cordon ; à droite, l'arbre sort de la poitrine ; à gauche, il s'échappe de l'abdomen. David est le second personnage de la série de droite ; à gauche Salomon lui fait face.

A la voussure du portail central de Notre-Dame de Reims, la tige généalogique nous offre quatorze personnages. Une récente restauration a dénaturé plusieurs sujets. Un des Rois ancêtres du Sauveur s'est métamorphosé en reine martyre; un autre s'est changé en Moïse [1].

Au tympan du portail de Saint-Riquier, Jessé est assis sur un trône ; le dais qui l'abrite sert de support à la Vierge qui tient l'Enfant-Jésus sur ses genoux. Tous les rois sont agenouillés; quelques-uns seulement portent le sceptre. Les interstices des branches sont découpés à jour et garnis de vitraux peints [2].

On trouve encore une alliance plus ingénieuse de la sculpture et de la peinture sur verre dans une fenêtre de l'église de Dorchester (Oxfordshire) : ses meneaux forment les dix branches de l'arbre. Les personnages, au nombre de 87, sont ou sculptés sur les rameaux, ou peints sur les vitraux. On y remarque Moïse qui tient les tables de la Loi. La statuette de la Vierge est la seule qui soit mutilée [3].

[1] *Annales archéologiques*, t. XIV, p. 373.

[2] Ce portail est figuré dans les *Voyages pittoresques et romant.*, Picardie.

[3] Cette belle œuvre du XVe siècle a été publiée en Angleterre par M. Britton et M. Thomas Kikman, et reproduite dans le tome VIII des *Annales archéologiques*.

Mentionnons encore parmi les sculptures sur pierre celles de Saint-Jean-Baptiste de Chaumont (XVIe siècle), des églises de Gisors et de Caudebec (même époque); un bas-relief de l'église de Bazas (Gironde); un autel de l'église du Christ à Twyneham (Hampshire) [1], et une ronde-bosse du musée de Cluny.

Il y avait jadis beaucoup de retables d'autel de la Vierge où figurait l'arbre de Jessé; ils ont presque tous disparu. Il en existait un en pierre à l'église des Cordeliers d'Amiens, à un autel dédié à *l'Immaculée-Conception* [2].

IX. — SCULPTURES SUR BOIS.

Un magnifique arbre de Jessé étend ses doubles branches le long des dossiers des stalles, à l'abbaye de Solesmes (XVIe siècle). Trente-neuf bustes de personnages, fortement en relief, sont disposés sur deux rangs. Ils sont revêtus la plupart de pourpoints ornés de crevés; leur costume est celui des nobles du XVIe siècle. Ochosias et Athalie portent la couronne. Semeï a seul une espèce d'auréole. Le sceptre que tient Zorobabel est orné d'une couronne de tours et de créneaux qui rappelle la reconstruction du Temple, après la captivité. Nous avons parlé plus haut des combinaisons de noms que présente ce bel arbre généalogique.

Nous donnons le dessin d'un dossier de stalle qui appartient à la riche collection de M. Paul Recapet, et que notre collaborateur M. Aglaüs Bouvenne a bien voulu graver sur cuivre pour la REVUE. Presque tous les rois de Juda sont à genoux et couronnés *(Voir la planche ci-jointe)*.

[1] DUGDALE, *Monasticon anglicanum*, t. I, p. 140.
[2] *Manuscrits de* PAGÈS, t. I, p. 250.

Un monument analogue a été publié par M. A. Maury, dans la *Revue archéologique* [1]. C'est une boiserie du XV[e] siècle, provenant de l'abbaye de Saint-Sauveur à Nevers et appartenant aujourd'hui au cabinet de M. Gallois. Cette composition, outre Jessé et Marie, comporte 12 personnages portant le sceptre et la couronne, sans aucun autre signe qui puisse faire distinguer leur individualité. M. Maury cite à cette occasion le passage suivant de saint Maxime de Tyr, qui lui semble le meilleur commentaire de cette représentation : « Floruit autem caro Domini, cum primum de Mariæ Virginis illibata vulva processit sicut ait Isaias : *Exibit virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet*. Refloruit autem cum succisso per Judæos corporis flore, rediviva de sepulchro resurrectionis gloria germinavit et in floris modum odorem pariter et nitorem cunctis hominibus immortalitatis afflavit odorem, bonorum operum suavitatem, circumferens rectorem incorruptelam perpetuæ divinitatis ostendens [2]. »

Un tableau de la Confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens, daté de 1559, qui figure à Venise, dans la galerie de S. A. la duchesse de Berry, est entouré d'un magnifique cadre sculpté où l'on voit un arbre de Jessé. Le choix de cette composition a été motivé par le nom du donateur, Jessé Andrieu [3].

Le ventail gauche de la porte de l'église, à Fresnoy-le-Vicomte (1528), offre une tige de Jessé, avec les douze Rois de Juda. L'autre ventail, partagé également en douze panneaux, contient les douze Apôtres [4].

[1] Tome I, page 755.

[2] *Homel. festiv. V de fest. Paschæ.*

[3] *Manuscrits de* PAGÈS, t. I, 1[er] dial., p. 82.

[4] *Notice sur Fresnoy-le-Vicomte*, par Dom PIOLIN, dans l'ouvrage intitulé : *Le Maine et l'Anjou*, par M. le baron DE WISMES.

A Vigneux (Aisne), une poutre de l'arcade triomphale représente le même sujet, avec le même parallélisme des Apôtres. « Jessé, dit M. l'abbé Poquet, est étendu et couché. Des branches qui paraissent des ceps de vigne, au lieu de s'élever verticalement, s'allongent horizontalement dans le sens de la poutre ; les ancêtres de la sainte Vierge sont assis sur des branches. Au-dessus et superposés aux Rois d'Israël, se tiennent debout les douze Apôtres. Au milieu se dresse le Christ en croix, accompagné de Marie et de saint Jean. Le sang du Sauveur découle sur une tête décharnée et semble rendre la vie à tout ce groupe intéressant [1]. »

Voici quelques autres indications d'arbres de Jessé sculptés sur bois :

Sculpture du XV[e] siècle publiée dans l'*Album du Nivernais,* page 25.

Stalles d'Orbais (Marne).

Retable du grand autel de la chapelle du duc d'Abrantès, à la cathédrale de Burgos (XVI[e] siècle).

Poteau d'encoignure d'une maison de Sens (XVI[e] siècle).

Maison du XV[e] siècle à Joigny (Yonne).

Maison qui fait l'angle des rues Saint-Denis et des Prêcheurs, à Paris.

Manche d'épée du XV[e] siècle, dont M. Guénébault possède le moulage dans sa collection.

X. — SCULPTURES EN ALBATRE ET EN MÉTAL.

M. l'abbé Poquet [2] a publié le dessin d'un albâtre qui se trouve aujourd'hui dans l'église de Longpont, et qui a été

[1] *Iconographie de l'arbre de Jessé,* p. 8.
[2] *Ibid.*

recueilli, dans les environs de Crouy-sur-Ourcq, par M. le comte de Montesquiou. Il le décrit en ces termes : « Jessé est étendu au bas du tableau, la tête appuyée sur la main droite comme un homme endormi. De son cœur s'élance un tronc puissant auquel sont accolées deux branches, communiquant à quatre personnages, deux de chaque côté. Au-dessus et sur le milieu du tronc, David assis, le pied posé sur une branche, l'autre recourbé pour soutenir son instrument, tient un psalterion triangulaire. Sur le haut de l'arbre, Marie, la couronne sur la tête, porte sur son bras droit l'Enfant-Jésus, tenant dans sa main le globe du monde. Huit personnages étagés sur deux rangs se groupent auprès de Marie : tous sont debout. Ces figures ont acquis avec le temps une teinte fauve et un peu bistrée qui les détache sur le fond de feuillages ou de rameaux verts qu'occupe la tige mystérieuse. Deux fenêtres ogivales trilobées, surmontées d'un quatre-feuilles, formées par de légères arcatures en fer dans le genre du XIVe siècle, et encadrées par une baguette en bois, complètent ce tableau symbolique. »

M. l'abbé Cochet [1] a signalé aussi un arbre de Jessé en albâtre dans l'église d'Ancourt, près de Dieppe. Il date du XVIe siècle.

Le R. P. Martin [2] a publié le dessin d'un magnifique ostensoir d'Eichstaed, aujourd'hui détruit. Il était en or massif, orné de pierreries, de perles et de diamants. Cette œuvre, de l'an 1610, éblouissante de grâce et d'originalité, avait coûté 150,000 florins. La Vierge se tient debout sur le croissant de la lune destiné à l'ostension du Saint-Sacrement. Les douze Rois de Juda ont le costume des princes alle-

[1] *Les Églises de l'arrondissement de Dieppe*, t. II, p. 140.

[2] *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 289.

mands du XVIe siècle. On voit, au-dessus de Marie, le Père éternel, au nimbe triangulaire, bénissant le globe du monde. Plus haut plane l'Esprit-Saint sous la forme d'une colombe. Le tout est dominé par une étoile à huit branches. Le P. A. Martin pense que ce doit être l'étoile qui conduisit les Mages, c'est-à-dire les Gentils, aux pieds de la crèche, et l'image de la grâce qui guide les âmes vers Dieu. Le pied de l'ostensoir portait l'inscription suivante :

S. ANATHEMA. SIT. A. D. MDCXIO CONRADUS D. G.
EPS EISTET HIEROTHECAM ISTAM AD MAJOREM
SYNAXIM (FECIT FIERI.... ETC.?)

A la cathédrale de Clermont-Ferrand, le couronnement oriental des plombs, au chevet de la toiture, était formé par une tige de Jessé dont il ne reste que l'armature en fer et quelques fragments qui font présumer un chef-d'œuvre.

L'ABBÉ J. CORBLET.

(La fin au prochain numéro.)

UNE VISITE AU MUSÉE D'ARRAS.

M. EUGÈNE DELACROIX.

Il y a peu de jours, nous parcourions les galeries du Musée d'Arras, et la première toile sérieuse qui frappa nos regards fut le *Martyre de saint Étienne*, acquis l'an dernier.

Ce n'est pas sans inquiétude et sans une certaine défiance, — nous devons l'avouer, — que nous cherchions l'œuvre, nouvelle pour nous, de l'ancien chef de l'école romantique. Le salon de 1859, en effet, avait été désastreux pour la réputation de M. Eugène Delacroix : comment le peintre avait-il été assez aveugle ou assez téméraire pour soumettre au jugement du public des toiles qui, infailliblement, auraient été rejetées par tous les juges possibles et impossibles, et qui ont provoqué les rires de ses adversaires, la tristesse de ses amis, et — qui pis est peut-être — l'indifférence de la foule. Les défauts habituels de l'artiste étaient plus accusés que jamais ; et les qualités qui firent sa réputation, qualités violentes et désordonnées — qualités cependant — avaient disparu, à tel point qu'une des toiles portant le nom de M. Delacroix *(les Rives du fleuve Sebou)* aurait pu, sans trop d'invraisemblance, être attribuée à M. Corot, si elle avait revêtu quelque peu de ce charme doux et séduisant qui constitue le principal mérite du peintre ingénieux des *Matinées brumeuses*.

Le fougueux peintre d'histoire composant des idylles !

Le coloriste effréné devenu monochrôme !

Aussi, à nos yeux comme aux yeux d'un grand nombre d'artistes et de critiques, la plupart anciens admirateurs de M. Delacroix, le règne du maître est passé, et cela n'a rien qui doive surprendre : n'était-il pas facile de pressentir que la nature ingouvernable de ce talent ne pourrait convenir au calme, je ne dirai pas de la vieillesse, mais même de l'âge mûr?

Notre défiance, on le voit, était pleinement justifiée; c'est pourquoi nous avons été agréablement surpris quand nous avons eu devant les yeux le *Martyre de saint Étienne,* non que nous trouvions cette toile irréprochable, ni même que nous la considérions comme une des bonnes œuvres du maître — la part de la critique l'emportera sur celle de l'éloge ; — mais on y retrouve quelques-unes des anciennes qualités du peintre à un degré assez élevé pour se faire une juste idée de sa manière.

L'acte sanglant est accompli ; « les chrétiens enlèvent le corps du Martyr pour le mettre en lieu sûr » : voilà le sujet du tableau.

Au premier plan, vers la droite, une pieuse femme recueille précieusement sur le sol, — avec un linge blanc qui va devenir une insigne relique, — les moindres vestiges du sang de la victime ; nous disons une pieuse femme, car tout-à-l'heure ses yeux ont pleuré ; son occupation présente et tout ce qui l'entoure indiquent assez quel était le sujet de ses pleurs; mais sa physionomie et sa coiffure coquettement négligée nous paraissent jurer avec la sainte mission qu'elle remplit. Signalons en passant des bras que la douleur fera maigrir, il faut l'espérer.

La gauche est meublée par les pierres maculées de sang qui ont servi à la lapidation.

Le fond du tableau est occupé en grande partie par les murs de Jérusalem, aux lignes grandioses, et dont la masse sombre et imposante se marie bien avec la scène qu'elle encadre, et qui se déroule à ses pieds : sur la droite, le ciel, d'une couleur bizarre et visant trop à l'effet, s'explique en ce sens qu'il sert à expliquer le lugubre évènement; des nuages sanglants amoncelés annoncent qu'un grand crime vient de s'accomplir, et que le sang du juste lapidé crie vengeance. Cette partie accessoire est bien traitée, et vaut mieux, à notre avis, que tout le reste du tableau; l'effet est peut-être exagéré, mais il était difficile à obtenir, et l'artiste a vaincu la difficulté.

La scène principale se compose de quatre personnages; le Saint soulevé de terre est supporté par un vieillard, un jeune homme et une femme : le corps du Saint est bien posé, quoique le mouvement de la tête qui retombe vers le sol nous semble forcé; le ton des chairs est habilement rendu, mais quelle main, bon Dieu! car un objet adapté à l'extrémité d'un bras ne peut être qu'une main, une main appelée à un grand succès... d'hilarité.

La femme qui soutient les jambes et cette chose informe que, jusqu'à preuve contraire, nous voulons croire une main, — cette femme, prise en elle-même, est très-belle de mouvement et de couleur, mais nous ne pouvons l'admettre dans le milieu où elle se trouve; la poitrine haletante, les cheveux épars, les yeux gonflés par les larmes, elle paraît en proie à une douleur ardente; mais ce n'est certes pas un sentiment religieux qui l'anime; cette douleur est toute terrestre; nous ne pouvons voir ici qu'un de ces types favoris des théâtres de mélodrame, une héroïne de l'Ambigu s'écriant : « O mon Dieu! ô mon Dieu! » (Scène de l'évanouissement.)

Le vieillard est incontestablement le mieux réussi; voilà

une douleur sincère, une sainte douleur; ce visage d'une tristesse à fendre l'âme ; ces yeux noblement élevés au ciel, le désespoir et l'espérance dans un même regard, tout ici est à sa place ; c'est dans cet ordre d'idées, dans ce sentiment qu'il fallait maintenir toute la composition.

En résumé, du mouvement, de la couleur, une belle harmonie; telles sont les qualités de l'œuvre qui nous occupe.

Le défaut capital du *Martyre de saint Étienne,* c'est, si nous retranchons un seul personnage, l'absence complète du sentiment religieux; et ce reproche peut être adressé à toutes ces grandes machines religieuses qui reviennent périodiquement affliger nos expositions. Quoi d'étonnant ! Pour traduire une idée, il faut la saisir; pour l'exprimer avec éloquence et vérité, il faut en être fortement pénétré; voilà tout le secret de la force des anciens maîtres, et voilà pourquoi la peinture religieuse n'a rien produit depuis de bien longues années, si l'on excepte les magnifiques fresques de M. Flandrin, auxquelles l'artiste met en ce moment la dernière main, quelques généreuses tentatives de MM. Périn et Orsel, et — nous allons faire frémir toute l'école matérialiste — les dernières toiles d'Ary Scheffer. Telle est la décadence, qu'on a pu dire avec toute raison [1] que le tableau le plus religieux du dernier Salon était un tableau militaire représentant un de nos braves soldats exhalant sur le champ de bataille sa prière suprême.

Parlerons-nous du dessin de M. Delacroix? Dans le *Martyre de saint Étienne,* retranchez le paysage, et le dessin n'existe pas ; or, où il n'y a rien, la critique perd ses droits. Un mot cependant.

Les admirateurs quand même de M. Delacroix — car tout grand artiste a sa cour et ses flatteurs — ne peuvent sup-

[1] M. Léonce de Pesquidoux, *Le Salon de* 1859.

porter qu'on lui reproche ses erreurs de dessin ; ils affirment que, *quand il le veut*, il dessine aussi correctement que les plus habiles. — Que nous importe, si l'artiste ne veut jamais! Si M. Delacroix savait dessiner, il serait plus inexcusable encore ; mais non ; on affecte de prendre du mouvement pour du dessin, deux choses cependant qui n'ont aucun rapport entre elles. M. Delacroix a fait des pages admirables de mouvement, — par exemple, la *Médée* du Musée de Lille ; — mais qu'on nous en indique une seule qui soit exempte de fautes grossières de dessin ; il nous serait impossible pour notre part d'en signaler quelqu'une. Qu'importe! nous dira-t-on, si l'artiste vous émeut, si les qualités de mouvement, d'énergie et de couleur suffisent à faire oublier ce qui peut manquer du côté de la forme. Nous répondrons que sans la forme il ne peut y avoir de beauté véritable, que la pureté n'existe qu'autant que la forme est respectée ; c'est surtout par la forme, dans les arts comme dans les lettres, que vivent les œuvres des maîtres ; il y a des exceptions que nous admirons autant que qui que ce soit, mais ces exceptions sont rares ; et nous craignons bien que l'impartiale postérité ne range pas M. E. Delacroix au nombre de ces brillantes individualités.

Prenons donc M. Delacroix pour ce qu'il est, ou plutôt pour ce qu'il a été, — un artiste doué de brillantes qualités naturelles que l'étude et une pratique laborieuse ont prodigieusement perfectionnées, mais auquel manquent ces qualités solides qui constituent la véritable grandeur : il est à la peinture ce qu'est à la littérature l'auteur de *Ruy-Blas*. M. Delacroix, pour tout dire en un mot, est un grand dramaturge.

UN AMI DES ARTS.

LE



TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE GRAN

en Hongrie

D'APRÈS M. L'ABBÉ FRANZ BOCK.

(*Jahrbuch der Kaiserl. Kœnigl central Commission.* — Vienne, 1859.)

CINQUIÈME ARTICLE *

IX

VASE EN FORME DE CORNE, RENFERMANT L'HUILE DES MALADES.

Plusieurs cornes de ce genre, faites quelquefois avec l'ivoire des dents d'éléphant, quelquefois aussi avec la corne des buffles, se trouvent encore aujourd'hui dans les collections publiques, ainsi que dans les trésors des églises. On les employait à des usages profanes ou liturgiques. Dans les Cours princières, au Moyen-Age, elles durent orner la table des banquets, comme vases de parade. Nous savons aussi, par des écrivains fort anciens, que la corne ou *pied de griffon* était, durant un joyeux repas, présentée à la ronde aux convives, et que l'habileté du buveur consistait à appliquer sa bouche à l'ouverture du vase rempli, sans laisser échapper une seule goutte du précieux liquide. Cet usage passa vrai-

* Voir le numéro de février 1860, page 25.

semblablement de l'antiquité germanique au Moyen-Age.

M. l'abbé Bock, qui ne s'arrête pas à cette question d'origine, range parmi les *cornes à boire* employées dans les grands festins celles que renferment le riche Musée d'armes (*Waffenmuseum*) de Dresde, la collection d'Ambras à Vienne, le château de Laxemburg, etc. Si des cornes semblables, ornées avec autant de richesse, se trouvent dans les trésors des cathédrales, on peut admettre, ou qu'elles ont été exécutées pour un emploi liturgique spécial, ou qu'ayant servi dans le principe à des usages profanes, elles ont été données à l'église par des personnages éminents et ont reçu finalement une destination pieuse. Leur emploi liturgique était varié. Quelquefois on les transformait en reliquaires et on les portait dans les processions solennelles, au moyen de la riche poignée dont elles étaient pourvues, ou bien en les suspendant à une ceinture, à des rubans artistement brodés. Ce dernier mode de transport s'applique encore aujourd'hui à quelques cornes du trésor de l'église de Saint-Savatius, à Maëstricht.

Les cornes ont un autre emploi liturgique intéressant. Elles servent à la distribution du vin bénit le jour de saint Jean [1]. Le pape saint Corneille a, comme on sait, une corne pour symbole. Pendant l'octave de sa fête, c'est dans un vase de ce genre, d'une ornementation très-remarquable, qu'on offre le vin bénit aux nombreux pèlerins qui se rendent

[1] On sait que saint Jean est représenté tenant un calice d'où sort un serpent. Cet attribut rappelle un miracle de l'Apôtre. Les disciples de l'hérétique Cérinthe ayant voulu empoisonner saint Jean, ne purent réussir dans cette tentative criminelle. Le saint fit le signe de la Croix sur la coupe, d'où sortit un serpent, et le breuvage fut à l'instant purifié. La distribution du vin bénit, dans certaines églises, le jour de la fête de saint Jean l'Évangéliste, a lieu sans doute en mémoire du miracle de la coupe.

encore à Corneli-Munster, village voisin d'Aix-la-Chapelle, où se trouvait autrefois une ancienne abbaye bénédictine, fondée par Louis-le-Débonnaire.

Le plus généralement, les cornes sont employées dans les grandes cathédrales comme vases sacrés pour la consécration des saintes Huiles, faite le Jeudi Saint par l'évêque diocésain. Telle est la destination que le Chapitre métropolitain de Gran a donnée aux trois cornes dont nous allons parler [1].

La première corne, renfermant l'huile du sacrement de l'Extrême-Onction, doit appartenir au commencement du XVe siècle (fig. 1).

Son diamètre, à l'endroit de la plus grande ouverture, est de dix centimètres et demi. Elle a pour support trois tiges, dont chacune, à son extrémité, figure un pied de griffon : de là, sans doute, la vieille désignation allemande *greifenklau*, pied de griffon, appliquée à l'ensemble du vase. Les trois pieds sont d'ailleurs attachés à une bande circulaire d'argent doré, large de quatre centimètres, qui embrasse le milieu de la corne. Cette pièce centrale est ornée de fins anneaux de filigrane, ainsi que de feuillages d'un travail élégant et vigoureux. Elle est surmontée d'un petit dragon en argent doré, magnifiquement ciselé, et qui, dans l'origine, dut être destiné à servir soit de poignée pour saisir le vase, soit d'anneau pour le suspendre et le porter au moyen d'un cordon ou d'une chaîne. Il est possible aussi que cette grotesque figure,

[1] On trouve encore assez fréquemment dans les anciennes églises des cornes d'ivoire sculptées, ayant appartenu au commencement de l'époque romane de l'art. Cette sorte de corne était employée comme trompette ou cornet, *tuba, buccina,* avant l'introduction des cloches, depuis le VIIe jusqu'au XIIe siècle. Le *buccinator* ou *l'hebdomedarius*, dit M. l'abbé Bock, se servait de cet instrument pour appeler aux offices canoniaux le clergé d'un couvent ou d'un Chapitre.



Fig. 2.

si habilement travaillée, n'ait été dans la pensée de l'artiste qu'un simple ornement sans destination spéciale (fig. 2).

Notre vase est encore orné de quatre atours ou bandes d'argent doré qui l'enchâssent et en suivent parallèlement la courbure. Ces bandes sont formées de petites feuilles, qu'accompagnent de chaque côté des imitations de fruits. La pointe de la corne a pour couronnement une construction en forme de tour avec de petits créneaux et des meurtrières. Au-dessus de ces créneaux, évidés en forme de degrés, s'élève le dôme lisse de la tourelle. Ce dôme, dont la pointe est aujourd'hui brisée, est flanqué de six aiguilles ou clochetons, qui se terminent par un double panache assez massif (fig. 3).

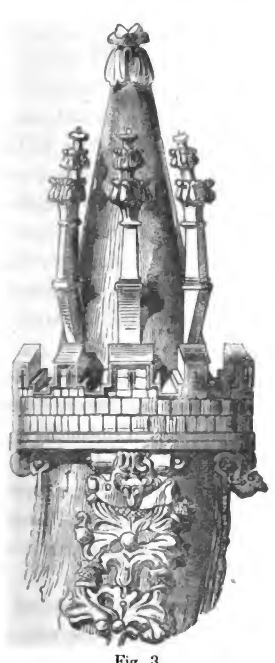


Fig. 3.

La corne a un couvercle mobile, qui semble indiquer son ancienne destination de vase à boire, ou du moins de vase pour la conservation de liquides potables. Le bord extérieur du couvercle est orné d'un feuillage percé à jour, qui, par sa composition et son exécution, ne diffère que peu des autres ornements du même genre. Le bouton terminant l'espèce de cône qui sur-

monte le couvercle est d'une forme peu artistique. C'est une addition à l'ouvrage primitif.

X.

CORNE SERVANT A LA CONSÉCRATION DU SAINT-CHRÊME.

C'est le vase le plus riche de cette forme qui se soit conservé jusqu'à nos jours. La corne, abstraction faite de la monture, provient-elle d'un animal né sur le sol allemand ou hongrois, ou d'un buffle étranger? M. l'abbé Bock ne tranche pas cette question; il constate seulement que cette corne, assez grande et assez belle, arrondie presque en demi-cercle, mesure environ trente-cinq centimètres dans son plus grand diamètre d'ensemble, et comporte dix centimètres à l'ouverture.

Le même mode de monture et d'ornementation s'appliquant à toutes les cornes de ce genre, nous retrouvons dans celle-ci, comme dans la précédente, une pièce d'embouchure, une pièce centrale à laquelle aboutissent des bandes ou garnitures latérales au moyen de charnières; enfin une sorte d'édicule qui décore sa pointe, en guise de chapiteau. Disons quelques mots sur chacun de ces détails principaux, traités d'une manière si élégante et si riche.

La partie supérieure ou embouchure, coupée dans son milieu pour former le couvercle, affecte la forme d'une rose à huit feuilles. Dans les intervalles de ces feuilles se montrent des écus, façonnés comme au XIVe siècle, qui représentent soit le simple aigle allemand, *de sable sur champ d'or,* soit le lion de Bohême avec la queue doublement fendue, *argent sur champ de gueules.*

Immédiatement au-dessous de l'embouchure du vase règne une bordure, divisée en quatre compartiments, ornés de représentations d'animaux fabuleux, ciselés en or sur fond d'émail bleu foncé. Ces figures allégoriques se rapportent évidemment à la galanterie, tant célébrée par les poètes du Moyen-Age. L'un des compartiments offre une espèce de dragon, sur lequel une femme est assise. Un rinceau entoure élégamment ce groupe (fig. 4).



Fig. 4.

Dans le tableau suivant, un petit Amour *(amorettchen)* galoppe, monté sur un lion, et semble suivre la jeune fille portée par le dragon. Malheureusement, dans le troisième tableau, la figure allégorique manque. Dans le quatrième et dernier, un génie, monté sur un cheval sauvage, paraît poursuivre dans leur fuite les deux figures précédemment signalées.

La pièce centrale qui embrasse la corne comme un anneau est la plus richement ornée. On y voit, d'un côté, le lion de Bohême, supporté dans l'écu par deux griffons ailés, et de l'autre un écu que M. Bock déclare n'avoir pu encore expliquer : d'une couronne, ornée d'un trèfle, sort le buste d'un homme barbu, qui porte dans sa main gauche un livre fermé.

Cette même figure se reproduit sur l'un des deux écus du piédestal.

Ce piédestal n'est pas formé de trois pieds de griffon, comme le support de la corne précédente. Il affecte en partie des formes architecturales et se rattache à la corne par une sorte de tige contre laquelle sont adossés deux anges jouant de la musique.

Des bandes ou bordures longitudinales, dentelées en forme de trèfle, dessinent sur les quatre côtés de la corne leurs vigoureux profils. Sans nul doute, elles ont été modelées dans le goût du XVe siècle par un maître fort habile.

Le couronnement de la pointe de la corne est formé par une construction en forme de baldaquin, qui offre une disposition strictement architectonique, et dans les niches de laquelle on voit des figures isolées (fig. 5).

A la représentation du baldaquin nous ajoutons deux autres dessins qui donnent le plan (fig. 7) et l'élévation du couvercle (fig. 6) de la corne.

M. l'abbé Bock examine la question d'origine de ce précieux vase et se résume ainsi : Les scènes galantes, les anges musiciens placés en cariatides contre une tige qui sépare la corne du piédestal, les écus avec l'aigle allemand et le lion de Bohême, le caractère et le style de l'ornementation, tout cela concourt à établir l'opinion que ce vase appartient à l'époque de l'empereur Sigismond, roi de Hongrie et de Bohême, par conséquent à la première moitié du XVe siècle. Il est probable qu'il se sera trouvé, comme *vase à boire* d'apparat, dans le trésor du château royal de Visehrad, où Sigismond fut quelque temps mis en garde par les États du royaume, et eut l'occasion de réfléchir sur la haute mission d'un Souverain. De cette circonstance que l'un des écus du piédestal renferme le double aigle de l'empire d'Allemagne,

on peut inférer que le vase ne fut exécuté que lorsque déjà Sigismond avait été élevé à l'Empire par les électeurs, après la déposition de son frère Wenceslas[1].

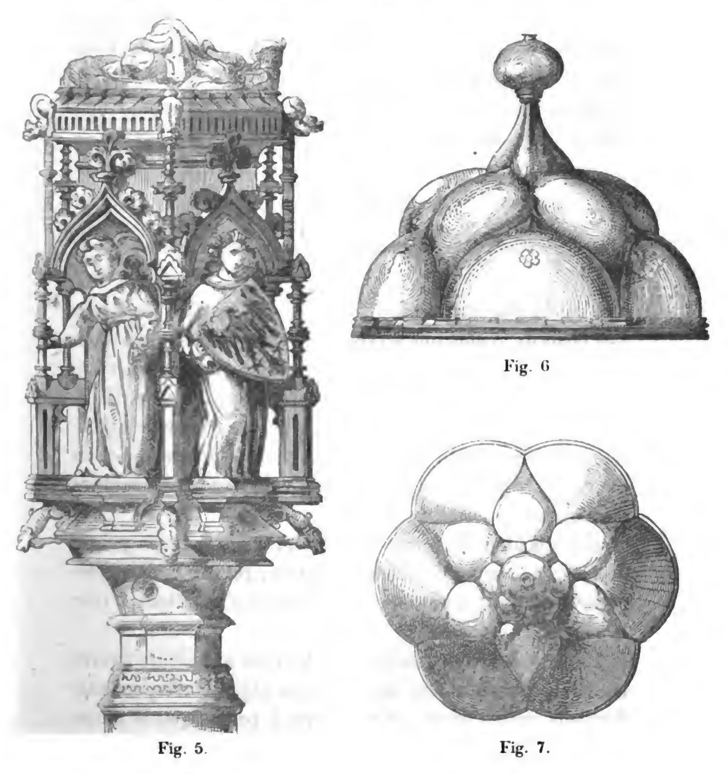


Fig. 5.

Fig. 6

Fig. 7.

[1] Les Empereurs avant leur couronnement ne portaient dans leur écu que l'aigle simple ; mais après leur couronnement, et cela depuis le règne de Wenceslas, ils portaient l'aigle à deux têtes.

Suivant une tradition locale, la corne qui nous occupe et les deux autres auraient été données en présent par Mathias Corvin. L'ornementation ne permet pas de penser qu'elles aient été faites sous le règne de ce prince; mais il se pourrait qu'elles fussent restées parmi les trésors des rois de Hongrie, et qu'étant parvenues plus tard en la possession de Mathias, elles eussent été données par lui à l'église métropolitaine de Gran.

XI.

VASE EN FORME DE CORNE, RENFERMANT L'HUILE DES CATÉCHUMÈNES.

C'est la plus simple des trois cornes du trésor de Gran. Les pieds de griffon qui servent de support, la configuration entière du vase, les ornements eux-mêmes, donnent à cette corne presque l'aspect de l'oiseau fabuleux appelé griffon. Pour rendre la ressemblance complète, il ne manque que la tête et le bec. Peut-être le nom de *pied-de-griffon* a-t-il eu pour première cause l'analogie du vase avec la structure d'un oiseau.

Sur le bouton, en forme de console, qui termine la pointe de la corne, on voit, comme cariatide, sur un rocher, une petite statue qui représente saint George s'apprêtant à tuer le dragon.

Les ornements en feuillages et les écus avec leurs figures héraldiques ressemblent beaucoup aux objets correspondants des deux autres vases, et tout porte à penser que le même artiste est l'auteur des trois. On peut même prétendre, sans trop de hardiesse, dit M. l'abbé Bock, que ces trois vases appartenaient à l'apparat solennel d'un Ordre fondé à l'époque du règne de Sigismond comme roi de Hongrie. Cet Ordre

portait dans ses insignes et dans ses marques distinctives l'image du dragon traditionnel; il révérait comme son patron spécial le héros militaire chrétien, le chevaleresque saint George, et il avait le nom d'*Ordo Draconis,* Ordre du Dragon. Que les trois cornes aient autrefois servi de vases à boire ou d'ornements de table dans les solennités de l'Ordre du Dragon, c'est ce qu'il est permis de conclure de l'aspect général des vases, de la présence du dragon ciselé sur le premier, de l'image de saint George tuant le dragon sur le troisième. En tout cas, il faut reconnaître que la réunion dans les écus des aigles simples et doubles de l'Empire d'Allemagne indique l'époque de Sigismond, réputé le fondateur de l'Ordre du Dragon.

A. BREUIL.

(La suite à un prochain numéro.)

LA CATHÉDRALE

DE

SAINT-JEAN DE MAURIENNE

La Savoie a vu périr ou dénaturer un grand nombre de monuments construits pendant le Moyen-Age, et qui étaient remarquables à plus d'un titre. Les guerres dont elle a été souvent le théâtre, le vandalisme révolutionnaire et les restaurateurs modernes se sont disputé la triste mission d'abattre ou de défigurer les plus beaux de ces monuments, dans les villes surtout. Les belles églises cathédrales de Chambéry, Annecy, Aoste, le château et la magnifique Sainte-Chapelle de Chambéry, l'abbaye d'Hautecombe, les églises des principaux bourgs et des petites villes, celles de Saint-Maurice d'Annecy, d'Abondance, et une foule d'autres, ont été tronquées par des architectes qui ne connaissaient absolument rien à l'art du Moyen-Age ; on les a enduites de fresques prétentieuses où l'on trouve souvent d'habiles effets de décoration, mais qui pèchent d'une façon outrageante contre l'harmonie et la pureté des styles.

Les vastes et admirables vaisseaux de Saint-Jean d'Aulph, de Notre-Dame d'Annecy, des Dominicains de Chambéry, ont disparu à jamais. La tradition et les regrets légués à la géné-

ration présente par ceux qui avaient pu en contempler l'ensemble et les détails, permettent seuls d'apprécier l'étendue de cette perte. Il faut pénétrer dans les châteaux escarpés, dans les églises très pauvres ou très éloignées de l'influence du goût moderne, pour avoir une idée exacte et étendue de l'originalité des caractères de l'art propre à l'antique duché de Savoie et aux provinces qui en devinrent l'apanage.

Quelques efforts très-intelligents réparent depuis une dizaine d'années les effets désastreux de l'oubli et de l'ignorance qui ont laissé disparaître ou altérer tant d'œuvres et d'objets précieux. A Annecy, à Chambéry, des Sociétés savantes étudient les monuments anciens avec sagacité, et le jour où elles auront à leur service des dessinateurs et des architectes profondément versés dans l'étude comparative des époques et des styles, constructions nouvelles et restaurations modernes cesseront d'effrayer par leur goût déplorable et leurs hérésies criantes. Si déjà ces Sociétés empêchent de détruire, c'est beaucoup, et cette tâche n'est pas des moins utiles et des moins importantes.

La cathédrale de Saint-Jean de Maurienne a été dévastée, elle aussi, par les inondations des torrents et les mutilations des hommes. Elle était pourtant bien digne de respect; car son histoire est aussi féconde et aussi illustre que sa construction et ses détails étaient riches par les matériaux et l'originalité de la main-d'œuvre. Elle possède encore de nombreuses stalles du XVe siècle, en bois, d'un travail fort curieux, et couvertes de figures. Un tabernacle de la même époque, en albâtre, adossé à la paroi gauche du chœur, porte très-haut tout un monde de statuettes, de groupes, de guirlandes de feuillages, de clochetons et de détails d'architecture profondément fouillés et nettement ciselés. C'est un des plus beaux exemples du *ciborium* indépendant de l'autel. Le pied

est entouré de moulures prismatiques, de feuillages et de fleurs; la haute pyramide du couronnement, flanquée de nombreux clochetons, est couverte d'ornements découpés et fouillés avec une verve pleine d'élégance et de légèreté. A droite et à gauche de la porte du tabernacle, que surmontent une *Pietà* (la Vierge tenant le divin Crucifié sur ses genoux) et le *Bon Pasteur* rapportant sur ses épaules la brebis perdue. Deux Anges portent le costume des acolythes; des Évangélistes et des Prophètes déroulent de longs philactères. Au sommet de la grande pyramide, la Vierge retient l'Enfant-Jésus qui s'ébat joyeusement dans ses bras.

Depuis que l'usage a cessé de conserver le pain eucharistique dans ces sortes de tabernacles, celui-là a servi à renfermer les doigts de saint Jean-Baptiste, que sainte Thècle était allée chercher en Orient et avait rapportés dans la Maurienne.

Une grille en fer, d'un merveilleux travail, entourait ce chef-d'œuvre de sculpture et servait de support gracieux à sept lampes, dont une était constamment allumée. Escortée de l'ignorance, la fatale manie des alignements symétriques a pénétré dans le sanctuaire et le chœur. Elle a jeté la grille aux ferrailles, écorné les degrès qui conduisaient à la porte de la *réserve*, cassé, brisé tout ce qui la heurtait sur son passage. En 1815, le même sort a frappé le jubé dont la galerie reposait sur quatre colonnes, et qui était fermé par une grille d'un travail précieux. Il fallait faire de la place et du jour; on n'en a pas laissé vestige.

D'autres objets du XVe siècle et des époques antérieures, meubles et tombeaux, abondent dans les nefs, les chapelles; on admire surtout un cloître tout construit et sculpté avec de l'albâtre, sur le flanc septentrional de l'édifice.

Les arceaux de ce cloître, qui prennent jour sur le préau, les voûtes et les nervures de ses quatre galeries, sont taillés

avec une élégance et une précision qui indiquent à première vue le faire d'une main exercée. Les clefs de ces voûtes, les culs-de-lampes qui en supportent les arêtes, du côté des murs, étaient décorés d'écussons, d'emblêmes et de figurines aujourd'hui mutilés ou effacés, mais dont il reste un assez grand nombre pour défrayer la curiosité des archéologues et mériter l'attention des architectes érudits. L'albâtre de la Maurienne, que l'on commence à importer dans le Midi de la France, se prête admirablement aux effets de l'architecture et de la sculpture.

Dans une galerie du cloître, celle qui règne sur le côté oriental, s'ouvre un escalier pratiqué dans l'angle nord-est, et dont l'albâtre est taillé et sculpté avec un soin et une finesse remarquables. Il conduit à des bâtiments spacieux consacrés par les évêques de Maurienne, de Varembon et d'Estouteville, à une maîtrise de petits clercs appelés enfants de chœur dans le langage moderne.

L'institution des Manécanteries établies par Charlemagne revit dans la fondation de cette maîtrise, dont l'idée première et la mise à exécution appartiennent au cardinal de Varembon, nommé évêque de Maurienne en 1440, par le pape Félix V. Le cardinal d'Estouteville, qui reçut en commande, en 1452, le même évêché et fut nommé, en 1454, par le pape Nicolas V, à l'archevêché de Rouen, fit construire les bâtiments nécessaires à la fondation de son prédécesseur. De plus, il rédigea, de Rouen, le règlement définitif qui devait y être mis en pratique.

Le texte original de ce règlement existe encore aux archives du Chapitre, et remplit un parchemin de deux mètres de longueur environ, mais étroit. L'écriture en est très-serrée et les abréviations y fourmillent. Il entre dans les plus petits détails de la vie scolaire des jeunes gens destinés à recruter la milice de l'Église. Chaque exercice de leur jour-

née est défini et ordonné avec une rigoureuse exactitude. La haute expérience du Cardinal les suit, eux et les chapelains leurs maîtres, jusque dans les plus menus détails de leurs actions et de leurs devoirs, pour les diriger avec une touchante sollicitude. La lampe du dortoir n'est pas même oubliée; car les jeunes élèves étaient astreints à la vie régulière. La découverte de l'imprimerie étant récente et les livres fort rares et très-chers, le Cardinal en donne à la maîtrise un bon nombre dont les titres offrent un grand intérêt au point de vue de l'instruction et de l'éducation cléricales.

J'ai cru devoir appeler l'attention sur cette pièce assurément fort rare que renferment les archives de la cathédrale de Saint-Jean de Maurienne, en attendant que je puisse énumérer ses autres richesses dans les colonnes de cette *Revue*. Cette pièce honore la mémoire et la science ecclésiastique d'un prince de l'Église, qui protégea avec une profonde intelligence les lettres et les arts. A Rouen, il éleva un palais archiépiscopal, fit faire d'importantes réparations à la cathédrale, et lui donna des vases précieux, des stalles magnifiques et deux grosses cloches souvent citées parmi les plus belles de l'Europe.

La cathédrale possédait un modèle précieux des chaires en bois du XV[e] siècle; on le voit encore dans l'ancienne église de la paroisse, située à côté de la cathédrale. Cette chaire est basse, portée sur des pieds droits, ornée de panneaux à fenestrages et d'armoiries, et dépourvue d'abat-voix.

Il y a un an, de grandes fresques ont été découvertes sur les parois de la nef droite de la cathédrale. Elles décoraient le tombeau d'un évêque de Saint-Jean de Maurienne, objet d'une légitime vénération, et dont les ossements avaient été profanés à la Révolution. Elles sont précieuses pour l'histoire de l'art et du pays.

TH. MAYERY.

LE SACRE D'ANGERS.

Personne n'ignore en quelle réputation de magnificence était autrefois le *Sacre* d'Angers. On y accourait avec empressement de toutes les provinces de France, et tout ce qui s'y rattachait avait un intérêt vraiment universel : c'est ce qui m'a fait croire que les lecteurs de la *Revue de l'Art Chrétien* accueilleraient avec indulgence, sinon avec plaisir, les détails qui vont suivre, quelque minutieux qu'ils puissent paraître.

Et d'abord, d'où vient ce mot *Sacre* si étrangement employé, ce semble, pour signifier la fête et la procession de la Fête-Dieu ? Il remonte à une assez haute antiquité dans l'Église d'Angers. Voici ce qu'on lit dans le Capitulaire de Saint-Maurice de la même ville, sous la date 1327 : « Anno Dñi 1327, die dominica post *Consecrationem Dñi*, etc. » Et plus loin : « Anno Dñi 1330, post *Festum Consecrationis* Corporis Christi, etc. » Ainsi c'est du mot *Consecratio* que s'est formé évidemment par corruption celui de *Sacre*.

On a beaucoup disserté sur l'origine de cette procession d'Angers. Quelques auteurs, toujours en garde contre ce qu'ils appelaient les fausses traditions du Moyen-Age, assignaient pour époque de son origine l'année 1405. Ils appuyaient leurs dires sur le témoignage d'un certain Donatus Bossius, jurisconsulte Milanais. Nos auteurs Angevins, au contraire, pré-

tendent (et D. Martène paraît adopter leur opinion) qu'elle a été instituée, dès le XIe siècle, en réparation des blasphêmes de Bérenger, archidiacre d'Angers, contre la présence réelle. En effet, de fortes inductions peuvent être alléguées en faveur de ce sentiment. Quoiqu'il en soit, il est certain que l'assertion des adversaires n'est pas soutenable dans sa généralité. Ils veulent que la procession de la Fête-Dieu ne date que du XVe siècle. Or, un *Directorium*, peut-être du XIIIe siècle, publié par les Bollandistes[1], détermine déjà en détail les cérémonies et la marche de cette procession; et un Missel du XIVe siècle, mentionné par D. Martène[2], confirme également l'antiquité de ce rite liturgique. Plusieurs en ont attribué l'institution à Honorius III ou à Jean XXII. Or, de l'aveu de tous, l'Église d'Angers est une des premières, sinon la première, qui l'ait pratiqué avec cet éclat et cette magnificence que chacun sait. On peut donc conclure légitimement que le *Sacre* d'Angers remonte au moins au XIIIe siècle. Tout s'y passait avec une pompe extraordinaire. Voici l'ordre qu'on y observait au commencement du XVIe siècle[3]:

« Les rues par où passe la procession doivent être tendues « et parées de riches tapisseries, et couvertes en haut de « lineux ou linges blancs très-propres et nets. Le juge de la « prévôté, avec le procureur du roi, commande et prend « garde que tout se fasse avec l'ordre et la décence requise. « Donc, dès cinq heures et demie du matin, les douze grosses « *torches* partent de l'église Saint-Maurice : la grosse torche « des boulangers, la torche des bateliers, la torche des save-

[1] BOLLAND., t. I, april. fol. 903.

[2] *De Vet. Eccl. rit.*, t. III, fol. 551.

[3] Ce Cérémonial, écrit sur vélin, et suspendu par une chaîne dans la sacristie de la Cathédrale, fut retouché et augmenté en 1513. L'extrait qui suit est tiré du Cérémonial ainsi corrigé et publié dans la *Revue de l'Anjou*.

« tiers, la torche des portefaix, la torche des bahuttiers, la « torche des cordiers, la torche des corroyeurs, la torche des « selliers, la torche des tanneurs, la torche des cordonniers, « la torche des poissonniers, la torche des bouchers. »

Il fallait plus de douze hommes pour porter chacune de ces torches. Elles étaient en cire blanche et avaient la forme de grosses tours carrées ornées de colonnes, de festons, de corniches, au-dessus desquelles on plaçait des vases de fleurs et une multitude de cierges en forme de girandoles. Dans l'intérieur de ces tours, derrière les colonnes, étaient des statues également en cire et de grandeur naturelle, représentant des scènes de l'Ancien ou du Nouveau-Testament. Chaque année on avait soin de varier les sujets, en sorte qu'ils excitaient toujours la curiosité et l'admiration des spectateurs. Voici ceux qui figurèrent dans les *Sacres* de 1770, 1781, 1785 [1] :

« En 1770, la première torche représentait sainte Clotilde demandant à Dieu la conversion de Clovis pendant que saint Remi instruisait ce monarque; la seconde, Joïada découvrant aux prêtres l'existence de Joas; la troisième, Saül immolant ses bœufs et les envoyant aux douze tribus d'Israël; la quatrième, sainte Natalie, femme du martyr saint Adrien, tenant elle-même les membres de son mari, sous les coups des bourreaux, et l'exhortant à la patience; la cinquième, la rencontre d'Abraham et de Melchisédech; la sixième, la résurrection de Tabithe (Act. IX, 31); la septième, Jésus-Christ dans le désert, chassant le Démon et servi par les Anges; la huitième, Daniel faisant mourir le dragon en présence de la Cour (Daniel, XIV, 26); la neuvième, l'intronisation du roi

[1] *Histoire ecclésiastique d'Anjou.* Carton 1er : Chambre des manuscrits à la Bibliothèque d'Angers (pièces imprimées).

Salomon (III Reg. I); la dixième, l'enterrement de saint Augustin; la onzième, Salomon séduit par les femmes et sacrifiant aux idoles; la douzième, la parabole des dix Vierges. »

« En 1781, la première représentait Joseph découvrant le songe qu'il avait eu (Genes. XXXVII, 9); la seconde, Alcine, juif apostat (I Macchab. VII); la troisième, l'enlèvement et le retour de Sara (Genes. XII); la quatrième, Daniel faisant périr le dragon; la cinquième, Esther présentant Mardochée au roi Assuérus (Esth. VI); la sixième, le supplice d'Adonibezec (Judic. I, 6); la septième, le *Reddite quæ sunt Cæsaris, Cæsari* (Matth. XXII, 21); la huitième, Sennachérib assassiné par ses fils dans le temple de Nesroch (IV Reg. XIX, 37); la neuvième, la rencontre de Rébecca par Eliézer (Genes. XXIV); la dixième, le roi Sédécias condamné par Nabuchodonosor à avoir les yeux crevés (Jerem. LII, 11); la onzième, le *Sinite parvulos venire ad me* (Marc. X, 13); la douzième, Judas Macchabée racontant sa victoire au peuple rassemblé, et présentant la tête et la main de l'impie Nicanor (II Macchab. XV, 30, 31). »

« En 1785, la première figurait l'Invention de la sainte Croix; la seconde, Moïse foulant aux pieds la couronne du roi d'Égypte; la troisième, le retour des espions envoyés par Moïse dans la Terre promise; la quatrième, le triomphe de Joseph (Genes. XLI, 41); la cinquième, le *Tibi dabo claves regni cœlorum* (Matth. XVI, 19); la sixième, le roi Abimélech rendant Sara à Abraham; la septième, Joseph découvrant la coupe dans le sac de Benjamin; la huitième, la tête d'Isboseth apportée à David; la neuvième, Asa faisant briser les idoles; la dixième, le grand-prêtre Zacharie lapidé par ordre de Joas; la onzième, Daniel faisant périr le dragon; la douzième, David ordonnant le dénombrement du peuple et puni de Dieu (II Reg. XXIV, 10). »

Ces quelques données suffisent pour expliquer l'immense concours qu'attirait à Angers la procession de la Fête-Dieu. Au reste, l'usage de porter des *torches* à cette cérémonie n'était pas particulier à la ville d'Angers. Voici, en effet, ce qu'on lit dans le *Directorium* du XIII[e] ou XIV[e] siècle, publié par les Bollandistes (*loc. cit.*) : « Postremo sex Capel- « lani vel octo Reliquias deferentes, ante quas portentur *octo* « *torticia ecclesiæ.* » Mais ce qu'on ne voyait qu'à Angers, c'étaient la forme et l'énorme volume donnés à ces flambeaux, c'étaient surtout ces scènes historiques qu'on y représentait avec un art très-remarquable. On les déposait, dès la veille de la fête, dans l'église cathédrale, ce qui attirait une foule plus curieuse qu'édifiante dans le Lieu saint. On fut obligé d'y mettre ordre.

Le départ de la procession était fixé au plus tard à six heures du matin, et il y avait amende contre les artisans qui ne seraient pas prêts à l'heure indiquée. Le cortége était divisé en neuf chœurs distincts. Les cinq premiers étaient composés des corps de métiers, classés par ordre de dignité et précédés par les douze torches dont j'ai parlé.

Après le chant de l'antienne *Regina Cœli* [1], on se mettait en mouvement, et on se rendait au *Tertre-Saint-Laurent*, après avoir fait une première station dans l'église de la riche abbaye du Ronceray. Malgré la longueur du trajet, la tête de la procession était depuis longtemps parvenue au lieu désigné, que le dernier chœur, composé des moines, des chanoines et du clergé de la ville, n'était pas encore sorti de l'église Saint-Maurice, et la cérémonie ne se terminait qu'à cinq heures du soir par une messe solennelle chantée dans la Cathédrale.

[1] *Cérém. de* 1498. A Saint-Martin de Rurecourt, on chantait : *Ave Regina cœlorum.* (D. MARTÈNE, *loc. cit.*)

Tous les corps de métiers marchaient chapeau bas, au lieu que les marchands et les officiers municipaux avaient la tête couverte. Mais ce dernier privilége excita dans la suite de vives réclamations. On eut recours à l'intervention du roi, et il s'ensuivit la curieuse ordonnance que voici [1] :

« *A nos chers et bien amez les Maire et Echevins de la ville d'Angers.*

« Chers et bien amez, Nous avons depuis peu été informez qu'à la pro-« cession qui se fait tous les ans dans notre ville d'Angers, ainsi que partout « ailleurs, le jour de la Fête-Dieu, vous suivez le Très-Saint-Sacrement, qui « est porté sous un dais depuis l'Église Cathédrale jusques aux Reposoirs et « desdits Reposoirs jusques à ladite Eglise, ayant la tête couverte : ce que « nous avons peine de nous persuader, vû que c'est chose qui ne se pratique « point en aucun lieu de notre royaume, et qu'en pareille occasion, Nous-« même demeurons découvert à la procession de la Fête-Dieu, où nous « nous trouvons en personne, comme cérémonie de notre Religion, où l'on ne « peut être qu'avec un très-grand respect. C'est pourquoi Nous vous faisons « cette lettre pour vous mander et ordonner très-expressément, que vous ayez « en toutes les processions où le Très-Saint-Sacrement sera porté, à le suivre « en corps, tête nue et découverts, afin que par votre exemple un chacun « fasse le semblable. Ne faites donc faute d'accomplir notre intention, car tel « est notre plaisir. Donné à Versailles, le 14 juin 1677.

« Signé : LOUIS.

« Et plus bas : PHELYPPEAUX. »

Au reste, ce ne fut pas la seule fois que le Roi intervint dans ces débats de police religieuse. Louis XV, le 2 janvier 1742, rendit une ordonnance dans laquelle il règle jusque dans les moindres détails l'ordre à observer dans la même procession de la Fête-Dieu. Je m'abstiens de l'insérer ici, de peur d'être prolixe [2].

A la suite des membres du Clergé s'avançait majestueusement, sous un dais magnifique, le Très-Saint-Sacrement. L'Évêque et le doyen, ou, en leur absence, les deux premiers dignitaires du Chapitre de la Cathédrale, le portaient sur

[1] *Considérations et pratiques de piété*, etc., par J. GRANDET, page 232.

[2] *Hist. eccl. d'Anjou*, Carton 1er, *loc. cit.*

un brancard recouvert de draperies brochées d'or et d'argent. Nos auteurs ont vu dans ce rite un symbole de l'Arche d'alliance; et, quoi qu'on en ait dit, cet usage et son explication sont incontestablement dignes de tous les égards; car nous les trouvons confirmés, dès le VII[e] siècle, par l'autorité du III[e] Concile de Prague (675), lequel, dans son 5[e] canon, parlant de la coutume de porter solennellement la sainte Eucharistie dans l'église avant le Saint-Sacrifice, s'exprime ainsi : « *Ideo antiqua et solemnis consuetudo* servabitur, ut in « festis quibusque diebus ARCAM DOMINI cum reliquiis non « Episcopi, sed Levitæ IN HUMERIS GESTENT, quibus et in Ve« teri Lege onus id et impositum novimus et præceptum. » D'ailleurs, le même rite était également observé dans l'église métropolitaine de Rouen, comme on peut le voir dans D. Martène *(loc. cit.)*.

Arrivé sur le Tertre-Saint-Laurent, on déposait l'ostensoir d'or sous une rotonde qui avait été construite à cet effet au-dessus d'une chapelle dédiée à Notre-Dame. Un autel était dressé au milieu du monument, et les rayons du soleil, pénétrant à travers les cinq fenêtres arquées qui le décoraient, y produisaient les plus heureux effets de lumière. Non loin de là, au milieu du cimetière Saint-Laurent, s'élevait une chaire en pierre, remarquable par les souvenirs historiques qui s'y rattachaient. C'était dans cette même chaire, en effet, que, selon la tradition, l'hérésiarque Bérenger avait osé énoncer sa pernicieuse doctrine; c'était dans cette même chaire que le pape Callixte II avait fait entendre sa parole apostolique; il venait de consacrer l'autel de l'église de Notre-Dame du Ronceray. « *Papa vero,* est-il dit dans « l'acte dressé en souvenir de cet évènement, *postea tumbam* « *quæ est in cœmeterio S. Laurentii ascendit, ibique populo* « *Verbo Domini paulo refecto,* etc. » Une inscription gravée

sur une pierre d'ardoise indiquait que ce monument avait été restauré en 1409 par Pierre du Fay,

« Qui ne fut pas homme hay.
« Natif était de cette ville,
« Secrétaire du Roy de Secile ;
« Qui 28 ans n'avait d'eâge
« Quand mort de luy prit l'hommeage, etc. »

Aussitôt que le Saint-Sacrement avait été placé sur son trône accoutumé, un docteur montait dans la chaire et adressait à l'immense auditoire rassemblé autour de lui un sermon pathétique sur la présence réelle de Jésus-Christ dans l'Eucharistie. Il avait devant lui le spectacle le plus capable d'inspirer une parole éloquente : à ses pieds, la masse compacte du cortége qui formait la procession, groupée sur les flancs de la colline, comme autrefois le peuple autour du Sauveur, sur les montagnes d'Israël ; plus loin, la multitude innombrable des fidèles dont les flots pressés refluaient jusqu'au-delà du pont de la Maine, qui roule ses eaux paisibles au bas du côteau ; enfin, en face, à l'autre rive, la cité elle-même avec son port, son agitation, avec les nombreux clochers de ses monastères, de ses couvents, de ses églises paroissiales, et sur le rocher de l'ancien Capitole, la cathédrale avec ses flèches élancées et s'élevant jusque dans les nues. En 1850, on renouvela cette scène imposante, et chacun se rappelle les profondes impressions que firent, sur la foule qui l'environnait, les paroles vibrantes du R. P. Lavigne [1].

DOM CHAMARD, O. S. BENED.

[1] Mon dessein, dans ce court aperçu, n'a pas été de donner une idée complète de la Procession du Sacre d'Angers, mais uniquement d'accompagner de quelques observations les détails les plus saillants de cette auguste cérémonie. On en peut voir, dans le tome IV des *Œuvres du roi René*, par M. le comte de Quatrebarbes, une description très intéressante, extraite d'un Cérémonial manuscrit de la Bibliothèque de l'évêché d'Angers.

MÉLANGES

DE L'ANTIQUITÉ DU MOT CIBOIRE.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Après avoir lu avec beaucoup d'intérêt votre *Essai sur les ciboires*, je n'ai pas manqué de parcourir avec empressement l'article que M. Douet d'Arcq a inséré à ce sujet dans la *Bibliothèque de l'école des Chartes* et que vous avez reproduit dans la *Chronique* de la livraison de novembre 1859 de la REVUE. On est réellement étonné qu'un mot dont l'usage est aussi général que celui de *ciboire* ne se trouve dans aucun document publié antérieurement à 1526 ; il est cependant certain qu'en Belgique au moins, on s'en est servi bien plus anciennement; j'en trouve une preuve convaincante dans une épitaphe gravée sur cuivre, qu'on voit encore aujourd'hui en place, dans l'église de Jollain-Merlin, paroisse du canton d'Antoing, située à une lieue et demie de Tournay. Voici cette épitaphe :

Chi devant gist Ernoul Wicart, segneur de Ballart, pour lors de Jollain en partie, lequels donna en l'an M. CCCC et XXV à l'église, au curé et aux pauvres de Jollain plusieurs pièches de terres, pour Dieu et en ausmones, pour le grand désolation et pauvreté en laquelle l'église, le curé et les paroissiens étaient pour chet temps lesquelles pièches de terre sont plus à plain devisées ens ou messel de chette église avou che bonnes cyrografes en sont mises ens ou forme de Wes et de Rumes[1] *lequel donne*[2] *oste son frère engréa pour ché que VIII obits seront faits*

[1] Wez et Rumes sont deux communes du même canton et peu distantes de Jollain.

[2] Mauvaise orthographe : lequel don son frère Oste agréa pour la raison que, etc.

tous les ans pour leurs ames et pour leurs amis vivants et trépassés ; lesquels obits sont signés au calendrier du messel et en le fin de la messe on doura 19 hotiauls de pain cuit aux pauvres. Item en l'an XXVI en suivant fut fait le cloquier de cette église pour son enortement [1] *et accompli en 1 an et dont y donna et presta grans somes de deniers afin que on le fait en son vivant. Item en l'an XXVII donna XXIII cauronnes pour faire le trésorrerie* [2]. *Item l'an XXIX fut fondue la grande cloque ; lequelle il leva* [3] *et y donna XXX couronnes et a dont fut-elle faite plus grande C et L livres qu'elle n'était. Item en l'an XXX en suivant fut fâite le* CHIBOULE *pour mettre Corpus Christi avouce ché plusieurs peintures entour les images et y donna XX couronnes. Item depuis l'an XXX environ le Noël que chette escripture fut gravée augmenta moult l'église de chiens. Lequel trépassa en l'an de grâce MIIII et...* [4] *Priez Dieu pour son âme afin qu'il prenne en gres le bien qu'il a fait chiens et ailleurs aussi.*

Voilà, Monsieur l'Abbé, une date et une variante de l'orthographe du mot sur lequel votre savante dissertation a fixé tout particulièrement l'attention des lecteurs de la REVUE. Il y avait donc dans un pauvre village près de Tournay, en 1430, un ciboire couvert de peintures, en émail sans nul doute, et ce vase était appelé *chiboule*. La lame en cuivre qui porte l'épitaphe du pieux Ernoul Wicart, placée contre la muraille de la nef, avait été recouverte de nombreuses couches de badigeon. L'on doit peut-être sa conservation à cette circonstance qui, en nous donnant une nouvelle preuve du mépris qu'on faisait dans le siècle dernier de tout ce qui était ancien, a cependant servi, cette fois, à faire arriver jusqu'à nous un texte aussi précieux qu'il est soigneusement gravé.

Agréez, etc.

C.-J. VOISIN,
Vicaire général de Tournay.

[1] *Enortement*, sans doute pour ornement.

[2] *Trésorrerie*, sacristie.

[3] *Lequelle il leva*, de laquelle cloche il fut parrain.

[4] La date manque. La négligence des administrateurs des biens de l'église et des pauvres était sans doute connue du donateur qui ne voulut pas leur laisser le soin de lui faire une épitaphe.

Travaux des Sociétés savantes.

Société archéologique de l'Orléanais. — Le tome iv de ses *Mémoires* contient un très-spirituel article de M. Pillon, qui prend énergiquement la défense du pignon et raconte son histoire. On nous saura gré de reproduire un extrait de ce travail où de sérieuses vérités se déguisent sous une forme légère :

« Qu'est-ce qu'un pignon ? C'est le galbe du toit, c'est l'appui de ses deux lattis, l'ouverture du compas qui règle leur divergence. Si vous écartez les deux branches, l'édifice devient obtus, ventru, bourgeois ; si vous les rapprochez, il tend vers le fluet, l'élégant, le svelte, l'aristocrate ; si vous aiguisez l'angle, son sommet semble vouloir percer le ciel : l'obélisque naît d'abord, puis le clocher ; la religion en prière n'a pas trouvé d'expression symbolique plus puissante. Le pignon doit aux gracieuses lois du triangle isocèle la faculté de se décorer facilement, d'admettre toutes les fantaisies. Les lignes y serpentent à merveille : on peut le fleurir, le denteler, le percer en roses, en croisées, en ogives, en porches, en niches. Le trapu, l'élancé, le rond, le carré, tout lui va ; vive le pignon ! Quand l'âge a tordu ses murs et fait dévier son faîtage, il semble rajeunir sous l'excentrique invasion d'une originalité nouvelle ; j'en atteste mon noble et cher Ruysdaël et vous, les plus aimables des maîtres, Van Goyen, Decker, Breugle, Teniers, Winants, etc. Je m'incline, comme tout dévot pèlerin de l'art, devant le fronton de tous les temples grecs et romains, qu'ils appartiennent à Jupin, à Mars, à Vénus, à la Fortune même, peu m'importe, mais je ne leur porte culte de latrie que chez eux, en Grèce ou en Italie, dans tous les lieux où il ne pleut guère, me réservant le droit de les détester en France, où non-seulement la pluie est fréquente, mais où la neige ne l'est pas moins. Si cette triste nécessité de laisser couler la pluie oblige l'architecte à aiguiser un peu son fronton, il aura beau le décorer d'un nom grec, le peuple, c'est-à-dire tout le monde (c'est chose convenue aujourd'hui), l'appellera pignon, et tout le monde aura raison. Ce sera même un pignon bâtard, un pignon honteux, qui n'aura pas eu la force de monter tout seul en brisant d'un coup de corne l'architrave, la frise et la corniche. — Qu'est-ce que le

porche symbolique et trinitaire de nos cathédrales, sinon le rapprochement, l'alliance, l'adhérence même de trois pignons mis sous la sainte invocation des trois Personnes? C'est sous les deux côtés du triangle isocèle que les Anges gardiens conduisent les âmes à la balance divine; que les démons rompent de coups les damnés, et que le chœur des Bienheureux accueille les justes prosternés aux pieds du Très-Haut. Saints apôtres, évêques canonisés, rois, reines, ducs et puissants barons fondateurs d'églises, quel effet produiraient vos images vénérées en pleine frise; vos niches sculptées, vos dais, vos clochetons découpés, sous un gros fronton surbaissé? Pas un Grec de Louis XV, pas un Romain de l'Empire ne l'eût osé, malgré la présomptueuse ignorance des réparateurs d'alors. La plus grande gloire d'un bourgeois sous Charles VIII, Louis XII, François Ier, était d'avoir pignon sur rue. L'imagier sculptait les poteaux, les poutres et les poutrelles à croix de Saint-André; le couvreur découpait l'ardoise ou les bardeaux de la toiture en ronds, en cœurs, en dents de scie; le plombier martelait en grotesques figures les gouttières braquées sur la rue comme des bombardes; le maître en vitrerie peignait magistralement le blason ou la roue au centre des fenêtres, et y jetait à foison son jaune d'Anvers, son smalt et sa pourpre de Cassius; enfin, le saint patron du maître, couronné de rubans et béni, était pieusement arboré sur le faîte devant toute la famille assemblée. Le luxe alors osait se produire au dehors; nos mœurs moins expansives tendent à le parquer au dedans. Le XVe siècle fut l'apogée du pignon bourgeois. Pour changer la mode et produire de nouveaux types dans l'architecture civile, il ne fallut rien moins que l'imprévoyante audace et la désastreuse étourderie de Charles VIII, ce petit homme de corps et peu entendu, comme l'appelait Commines; mais si bon, si bon, qu'il n'était pas possible de voir meilleure créature. La noblesse vit l'Italie, et malgré ses revers brûla d'y retourner. On oublia, sous Louis XII, les crimes des Borgia, dont les intérêts soufflaient la guerre; on allait soutenir les droits que le roi tenait de Valentine de Milan et du testament de Galéas; on allait se battre, on allait... revoir l'Italie. Son génie traînait à sa suite le génie de la France: Dieu le voulait, et quelques troupes françaises congédiées de Rome avant l'heure avaient permis que Jules II s'installât sur la chaire de Saint-

Pierre au lieu du cardinal d'Amboise. A cette chevaleresque époque d'enthousiasme et de merveilleux, les noms des Sforza, des Colonne, des Médicis, des Visconti, Sibbia, Bentivoglio, étaient dans toutes les bouches. Chacun tournait ses regards vers le soleil de l'Italie : on crut que c'était de là et de là seulement que venait la lumière. Au retour, on voulut imiter les gracieux débauchés qui suivaient le duc de Valentinois ; on se prit à rire en retrouvant sur le sol natal les naïves ornementations de nos pignons ; on nia les vieux efforts et les magnifiques succès de notre architecture nationale. Sous François I, sous Léon X, ce fut bien autre chose : l'enthousiasme rétrospectif allait en croissant ; le merveilleux, c'était l'antique. On redevint païen ; on voulut le nu dans les arts et l'allégorie mythologique en tous lieux. A force d'admirer les temples, on cessa de bâtir des églises, et l'amour des arcades, des portiques et des galeries, la manie gréco-romaine de l'entablement vulnéra profondément et finit par battre en brèche le vieux pignon. La juxta-position des maisons faisait obstacle à l'invasion des distributions italiennes, et concentrait forcément au dedans tous les embellissements qu'on voulait produire au dehors. Aussi l'architecture qu'on s'obstine à appeler *Renaissance*, et qui a été la ruine de notre architecture française, sembla-t-elle imprimer aux maisons un genre d'évolution très-connu dans la théorie militaire, et que la garde nationale elle-même n'ignore pas absolument : A gauche, en bataille. Dès lors, qu'on me permette de suivre ma comparaison guerrière, les maisons se placèrent de front, les pignons se fondirent, les façades s'alignèrent, l'entablement coiffa le tout d'une manière uniforme, et sous prétexte de cordons, l'ennui courut d'étage en étage ; la rue moderne venait de naître ! »

Société archéologique de Montpellier. — Dans le tome IVe de ses *Mémoires* est insérée une notice de M. Jules Renouvier, sur *les Peintres et les enlumineurs du roi René*. L'examen des textes et des monuments conduit l'auteur à cette conclusion : « Le roi René aima la peinture non moins que le jardinage ; il protégea les artistes à l'égal des chantres ; il pratiqua lui-même l'art de peindre à l'huile, à la détrempe, sur bois, sur toile et sur velin ; il en avait pris des leçons en Bourgogne et en Flandre ; mais on ne saurait préciser le

caractère personnel qu'il put avoir comme peintre. Les ouvrages qui en témoigneraient ne le séparent point nettement de ceux des peintres et des enlumineurs qui travaillèrent autour de lui, et qui, hommes du métier, seront toujours censés avoir possédé mieux qu'un roi le génie de leur art. Le plus grand mérite de René est d'avoir compris les plus habiles artistes de son temps, Jean Van Eyck et Jean Fouquet, de s'être fait le propagateur de leur manière, de l'avoir popularisée en Anjou et en Provence, d'avoir formé à Aix une école qui, avec ses intermittences, a duré deux siècles, et qui, malgré les confins de sa province, a laissé une trace lumineuse dans l'histoire de l'art français. »

Société d'archéologie lorraine. — M. Lepage a publié dans le *Journal* de cette Société, un intéressant mémoire sur les archives du notariat à Nancy, qui n'avaient pas encore été explorées. Elles renferment les minutes de près de six cents tabellions et se composent d'environ 3,800 liasses et 250 registres. Les plus anciennes pièces remontent à la première moitié du xve siècle; celles du xvie siècle sont en grand nombre. La création des tabellions à Nancy date de l'an 1232, et la formation des archives du notariat est contemporaine de l'institution; mais on ne sait ce que sont devenus les monuments des siècles qui ont immédiatement suivi sa création. Les registres conservés ne contenaient pas seulement des actes notariés, dont un certain nombre peut avoir de l'intérêt pour l'histoire locale, les fondations, les mœurs et les usages : les tabellions, pour se distraire de leurs occupations, y inscrivaient des sentences, des proverbes, des satires, des épitaphes, des éphémérides locales, des prières et jusqu'à des recettes pour la fabrication de l'encre et de certaines couleurs. Au point de vue philologique, ces anciens registres offrent des matériaux d'étude sur les noms propres. La plupart des contractants et des témoins ne sont désignés jusqu'au xvie siècle que par des noms de baptême suivis d'une dénomination empruntée à leur état, à leurs fonctions, au lieu de leur naissance, et souvent même d'un sobriquet plaisant ou injurieux, selon les circonstances et les motifs qui l'avaient fait naître.

J. C.

BIBLIOGRAPHIE.

ANTIQUITÉS RELIGIEUSES DU DIOCÈSE DE SOISSONS ET LAON, *par J.-F.-M.* Lequeux, *chanoine de Paris, ancien supérieur de séminaire et vicaire général. Paris, Parmentier, éditeur, et Périsse frères, libraires,* 1859. *Petit in*-18, 2 *vol. fig.*

Cet ouvrage, composé de deux tout petits volumes seulement, n'en fait pas moins honneur à la science, à l'érudition de M. l'abbé Lequeux. On y trouve, en effet, une foule de détails intéressants sur l'introduction de la religion chrétienne dans le Vermandois, le Soissonnais et le Laonnais, et sur leurs premiers Apôtres. L'auteur parle en homme parfaitement instruit du sujet qu'il traite, des Evêchés, des Abbayes, des Eglises et des Chapelles qui furent successivement fondés dans ces divers pays. Son récit toujours clair, concis et attachant, laisse bien peu de chose à désirer au lecteur le plus sévère. On y lit avec plaisir une courte mais instructive relation de ces miracles, de ces légendes, de ces pieuses traditions qui ont rendu si célèbres certains lieux du Laonnais, du Vermandois et du Soissonnais. Parmi les pèlerinages qui s'y faisaient autrefois avec tant de dévotion, l'auteur cite ceux de *N.-D. de Liesse*, de la *Sainte-Face*, de Montreuil près Laon, de *Sainte-Restitue*, à Arcy, de *Saint-Hubert*, à Limé, etc. Des établissements charitables tels que les *Hôtels-Dieu*, les *Maladreries*, les *Léproseries*, sont également rappelés par M. Lequeux, dans son intéressant ouvrage. L'appréciation de l'influence qu'exerça l'esprit chrétien sur les beaux-arts, fixera sans doute l'attention des lecteurs du livre de M. Lequeux. Elle offre, en effet, des notions exactes sur les progrès que la religion fit faire à l'architecture, à la sculpture et à la peinture dans les XIIe, XIIIe et XIVe siècles. Les grands travaux exécutés alors aux cathé-

drales de Laon et de Soissons, aux Eglises abbatiales et collégiales de Saint-Yved de Braine, de Saint-Quentin et de Saint-Jean-des-Vignes, sont également cités par M. Lequeux, à l'appui de son opinion sur les diversités de style adoptées pour l'architecture ogivale. Cet écrivain regrette avec raison la perte que le vandalisme a fait faire dans le diocèse de Soissons et de Laon, de beaucoup de statues qui décoraient les porches de ses grandes églises, d'admirables vitraux peints qui ornaient leurs fenêtres, et de curieuses tapisseries de haute lisse qu'on exposait à l'intérieur de ces édifices, les jours de solennité. Pour montrer, au reste, que ce n'est pas de la dernière Révolution seulement que date ce vandalisme, M. Lequeux donne en note un très intéressant passage de la description de la chapelle du château de Coucy, faite en 1440, par Jean d'Asti, secrétaire du duc d'Orléans. On y voit que l'auteur de cette description se plaignait déjà à cette époque de l'enlèvement qui avait eu lieu dans cette chapelle « de *vitraux riches par les images qu'ils retraçaient et précieux par la vivacité de leurs couleurs.* » Des lithographies à deux teintes, représentant les cathédrales de Soissons et de Laon, l'église collégiale de Saint-Quentin, celle de N.-D. de Liesse, et les restes de Saint-Jean-des-Vignes de Soissons, l'ancien bas-relief de l'abbaye de Nogent, la pierre tumulaire de Barthélemy, évêque de Laon, celle d'Agnès, comtesse de Dreux, etc., accompagnent les deux volumes dont nous venons de parler, et qui, nous en sommes certain, seront accueillis partout avec la faveur qu'ils méritent.

H. DUSEVEL,
de la Société impériale des Antiquaires de France.

LA ROYAUTÉ PONTIFICALE DEVANT L'HISTOIRE ET LA BONNE FOI, *par* J. CHANTREL. *Paris, Blériot*, 1860 ; *in*-12 *de* 328 *pages*. (*Franco par la poste*, 2 *fr*. 25).

L'ouvrage que vient de publier sous ce titre l'habile et savant rédacteur du journal *le Monde*, résume et condense en quelques pages tout ce qu'on a dit de plus concluant, en France et à l'Étranger, pour la défense des droits temporels du Saint-Siége. Après avoir exposé avec une grande clarté les principes sur lesquels repose la royauté pontificale, l'auteur invoque le témoignage de l'histoire. Les arguments sont présentés avec tant de force et de lucidité,

qu'ils porteront certainement la conviction dans les esprits incertains qui ne seraient pas encore fixés dans la grande question religieuse qui s'agite en ce moment. Nous recommandons surtout à nos lecteurs les chapitres qui concernent les finances pontificales et les réformes dans les États de l'Église. J. CORBLET.

DU MOUVEMENT LITURGIQUE EN FRANCE DURANT LE XIXe SIÈCLE, *par M. l'abbé* JOUVE. *Paris, Blériot,* 1860 ; *in-8o de* 58 *pages* 1 *fr.* 50.

Le mouvement liturgique qui a ramené presque tous les diocèses de France à l'unité romaine est certainement l'une des pages les plus importantes de l'histoire ecclésiastique du XIXe siècle. M. Jouve a retracé avec beaucoup de talent les diverses phases de cette révolution pacifique, dont le R. P. Dom Guéranger a été le promoteur. Avant les publications du savant bénédictin, 67 diocèses de France suivaient un rit autre que le romain ; aujourd'hui il n'y en a plus que huit qui n'aient pas adopté la liturgie romaine, soit en réalité, soit en principe. M. Jouve regrette avec raison que le manque d'entente et une trop grande précipitation n'aient pas permis de faire régner partout l'uniformité du plain-chant ; il n'existe peut-être pas une seule province ecclésiastique où l'on suive la même édition de chant dans toute la circonscription métropolitaine. Comme le choix des éditions est encore indécis dans une quinzaine de diocèses revenus d'hier seulement à la liturgie romaine ou sur le point d'y revenir, M. Jouve donne à ce sujet des conseils sagement motivés, et considère comme le véritable chant traditionnel, celui qui a été réformé au XVIIe siècle, en Italie par les Papes, en France par l'épiscopat. Ces éditions, dont les variantes sont peu importantes, ont été publiées jadis par Ballard, Vitray, Plantin, Valfray, Faure, Niel, etc. Les livres de chant imprimés récemment à Digne, à Rennes et à Dijon en sont l'exacte reproduction. On a signalé ces diverses éditions comme représentant autant de systèmes de chants différents. M. Jouve, dont la compétence en cette matière est incontestable, assure que cette appréciation n'est nullement fondée et qu'elle n'a pu être formulée que par des rivalités d'intérêt commercial.

J. C.

HISTOIRE DE LA COMMUNE DE MONTEROLLIER (Seine-Inférieure,) *par M. F.-N.* Leroy. *Paris* 1859, *in-8° de* 410 *pages.* (5 *fr.*)

M. Leroy a traité avec une prédilection toute particulière l'histoire du village où il est né. Il nous raconte ses modestes annales depuis les prédications de saint Ribert et de saint Hellier jusqu'à nos jours, et nous fait apprécier la bravoure des seigneurs de Monterollier, qui prirent une part glorieuse aux guerres soutenues par Charles VI et Charles VII. Cette œuvre consciencieuse, accueillie favorablement par tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de nos provinces, doit l'encourager à réaliser le projet qu'il a conçu de publier l'histoire de Cany.

J. C.

LE MOIS DU TRÈS-SAINT ENFANT JÉSUS, *à l'usage des Séminaristes et du Clergé, par M. l'abbé Xavier* Deidier, *avec approbation de Monseigneur l'Évêque de Marseille.* 1 *vol. grand in-*32, *de* 154 *pages. — Paris, Bray, libraire-éditeur : Marseille, Chauffard et Laferrière, libraires.*

Le cadre et la spécialité de la *Revue de l'Art chrétien* ne nous permettent guère d'approfondir et de développer les mérites de ce petit chef-d'œuvre d'ascétisme ecclésiastique. Nous réclamons du moins la permission de les signaler à nos confrères abonnés ou lecteurs de la *Revue.* Il nous suffira de leur dire que ce petit livre est un de ceux qu'on peut se dispenser de louer longuement, parce qu'ils portent avec eux leur recommandation. Doctrine solide, empruntée aux maîtres de la vie sacerdotale, applications pratiques frappantes de vérité, style plein d'onction, sans sortir d'une certaine austérité merveilleusement adaptée au sujet : ces mérites capitaux et d'autres encore assurent à l'œuvre de M. Deidier un succès brillant et fourniront au clergé une matière subtantielle et concise à ses méditations sur la Sainte-Enfance du Sauveur. Nous pourrons bientôt annoncer du même auteur *Un mois de Saint-Joseph*, conçu et exécuté sur le même plan, et nous ne doutons pas que cet ouvrage, comme le précédent, rédigés tous deux d'après les encouragements et les conseils d'un vénérable supérieur de séminaire, ne nous révèle encore de précieux enseignements et une entente admirable de l'esprit ecclésiastique.

L'abbé Ant. Ricard.

CHRONIQUE.

Le R. P. Marchi, né à Udine, en 1795, est mort à Rome, le 10 février, des suites d'une congestion cérébrale. Ce savant religieux, par ses découvertes dans les catacombes, par son habileté dans l'épigraphie grecque et latine, par son éminente sagacité dans l'interprétation des monuments primitifs du christianisme, était une des gloires non-seulement du Collége romain et de la Société de Jésus, mais de l'Église et du monde entier.

— Le *Journal des Beaux-Arts* apprécie en ces termes l'autel en bronze qui figurait à l'exposition régionale de Rouen : « L'objet qui attirait le plus la curiosité de la foule est l'autel de bronze doré destiné à la célèbre église de N.-D. de Bon-Secours, près de Rouen. Il suffit de dire que cet autel coûte la somme énorme de 250,000 fr. Nous pensons que ce chiffre est la seule cause de l'admiration de beaucoup de gens. Il est difficile de démêler à quelle époque précise du Moyen-Age on pourrait rapporter le style de cet ouvrage, où toutes les variétés de l'architecture ogivale semblent confondues. On dit que le tout a été arrangé sur des croquis laissés par feu le R. P. Arthur Martin, mais à coup sûr les dessins de ce savant ont été bien mal interprétés. Les prescriptions liturgiques sont violées comme par parti pris ; ainsi il y a une exposition permanente en forme de clocher posée à demeure sur le tabernacle, qui ne devrait rien supporter, et les chandeliers traditionnels sont remplacés par des faisceaux de souches argentées qui ressemblent à des tuyaux d'orgues ou à des queues de billard. Des glaces étamées sont disposées derrière le gradin, avec des étoffes rouges. Les nombreuses statuettes sont sans caractère aucun : les émaux complétement manqués, sont d'une couleur pâle et fausse, et la dorure tantôt

mate, tantôt brunie, donne à la masse de l'autel la simple apparence de bois ou de carton-pierre doré, tandis qu'en réalité il est en bronze. Qu'il y a loin de cet autel aux belles châsses du Moyen-Age, au retable d'or de Basle possédé aujourd'hui par le musée de Cluny, à toutes les merveilles de l'ancienne dinanderie belge! L'autel de Bon-Secours montre qu'il ne suffit pas d'avoir de l'argent pour produire de belles choses, et que la richesse de la matière n'empêche pas la pauvreté en fait d'art. »

— L'ancienne salle de la bibliothèque des religieux Prémontrés de l'abbaye de Saint-Martin de Laon, convertie en chapelle à l'usage des religieuses hospitalières de Saint-Augustin, en 1809, lors du transfèrement de l'Hôtel-Dieu dans le ci-devant monastère, vient d'être restaurée par les soins de la commission administrative et de M. l'aumônier. On est heureux de constater le goût exquis avec lequel cette œuvre de réparation a été conduite. Elle permet de voir maintenant dans toute sa pureté et son état primitif, le grand tableau qui domine le maître-autel et dont l'exécution est due au célèbre peintre Berthélemy de Laon. Cette belle toile des dernières années de Berthélemy rappelle le charme habituel de ses compositions, aussi remarquables par la pureté du dessin que par la suavité des tons. Voici dans quelle occasion cet illustre artiste fut amené à peindre le tableau dont nous venons de parler. Après une absence de près de 30 ans, Berthélemy revint dans sa ville natale pour revoir sa famille et ses amis d'enfance : on appropriait alors le nouvel Hôtel-Dieu. Il visita cet établissement et conçut l'idée de peindre un tableau pour l'autel de la chapelle. Il voulait, disait-il, faire hommage à son pays de son dernier soupir en peinture. Ce triste pressentiment ne se réalisa que trop. Attaqué pendant son travail d'une maladie de langueur, Berthélemy esquissa son tableau et peignit seulement le malade qui figure au milieu et le lit sur lequel il est assis. Souvent en contemplant la figure et les membres décharnés du moribond, il disait, en s'efforçant de sourire, qu'il s'était peint lui-même. Il mourut le 1er mars 1811, à l'âge de 68 ans, laissant imparfait cet ouvrage qui fut terminé par Mansiaux. Outre le tableau représentant *les Sœurs hospitalières secourant les malades confiés à leurs soins*, la ville de Laon possède encore deux autres grandes

toiles de ce peintre distingué, datant de 1766 et 1770, et provenant des abbayes du Sauvoir et de Verclerc; l'une et l'autre sont placées dans la cathédrale et représentent toutes deux *l'Assomption de la Sainte-Vierge*. Ces tableaux, bien que ne valant pas celui de l'Hôtel-Dieu, ne manquent point de mérite ; ils attestent en outre la fécondité de l'artiste qui a su traiter le même sujet de deux manières totalement différentes. On remarque à l'Hôtel-Dieu de Laon quelques restes de l'antique et illustre abbaye de Saint-Martin, notamment le grand et magnifique escalier en pierre, dont la hardiesse et la légèreté font l'admiration des connaisseurs, et que plusieurs placent même au dessus du fameux escalier de Prémontré (maison-mère) ; ils répondent tous deux à la réputation que les fils de saint Norbert avaient en ce genre d'ouvrage. Celui de l'abbaye Saint-Martin conduisait du dortoir des religieux à l'église. On admire aussi dans la chapelle actuelle le plafond représentant les *Génies des Arts libéraux*, œuvre des Prémontrés, ces intrépides entrepreneurs d'ouvrages d'art.

— M. Henri Delaborde apprécie de la manière suivante le talent de M. H. Flandrin, dans un des derniers numéros de la *Revue des Deux-Mondes* : « Les travaux de M. Flandrin s'isolent des œuvres de M. Ingres, et en général des œuvres contemporaines, par la signification morale, par l'ordre des sentiments dans lequel ils ont été conçus. Ces travaux ont un caractère profondément pieux : ils satisfont exactement aux conditions actuelles de la peinture sacrée, sans complicité avec les fantaisies de l'art moderne, comme sans parti pris plus rétrograde que de raison, sans ostentation archaïque et perpétuant la tradition ancienne, en l'interprêtant dans le sens des travaux accomplis et des exigences de notre temps. C'est là le propre du talent de M. Flandrin, quand ce talent s'applique à la représentation des tableaux religieux. C'est cette aptitude à revêtir de formes consacrées des inspirations neuves, qui constitue l'originalité d'un peintre partout ailleurs très-habile, mais d'une habileté un peu trop voulue, pourrait-on dire. »

— On assure que la restauration du palais des Papes, à Avignon, pour laquelle on avait destiné, dit-on, quatre millions, est indéfiniment ajournée.

— Il y a dix ans, on comptait en Angleterre 680 églises et chapelles catholiques ; le nombre s'élève aujourd'hui à 950 qui se divisent ainsi : 767 pour l'Angleterre, 183 pour l'Écosse.

— L'église de Notre-Dame des Martyrs et de Saint-Acheul, aux portes de la ville d'Amiens, élevée sur l'emplacement de la première cathédrale construite il y a quinze siècles par S. Firmin le Confesseur, est toujours restée chère aux fidèles qui la regardent comme élevée sur une terre sainte arrosée du sang des Martyrs et pavée de leurs tombeaux. Il y a quelques années, M. le curé de cette paroisse a fait rétablir le maître-autel au-dessus du caveau dans lequel ont reposé pendant cinq siècles les reliques de saint Firmin le Martyr, premier évêque d'Amiens, il vient de faire placer au-devant l'inscription suivante, gravée sur une plaque de marbre noir, qui reproduit en partie deux anciennes inscriptions que les désastres de cette église avaient fait disparaître :

†

D. O. M.

CONFESSIO BEATI FIRMINI

Ambianorum primi Præsulis, Apostoli, Martyris, Patroni, secundo currente sæculo, tecti hac Ara quam erexit super paternam Faustiniani senatoris catacumbam, circa medium sæculi quarti S. FIRMINUS confessor.

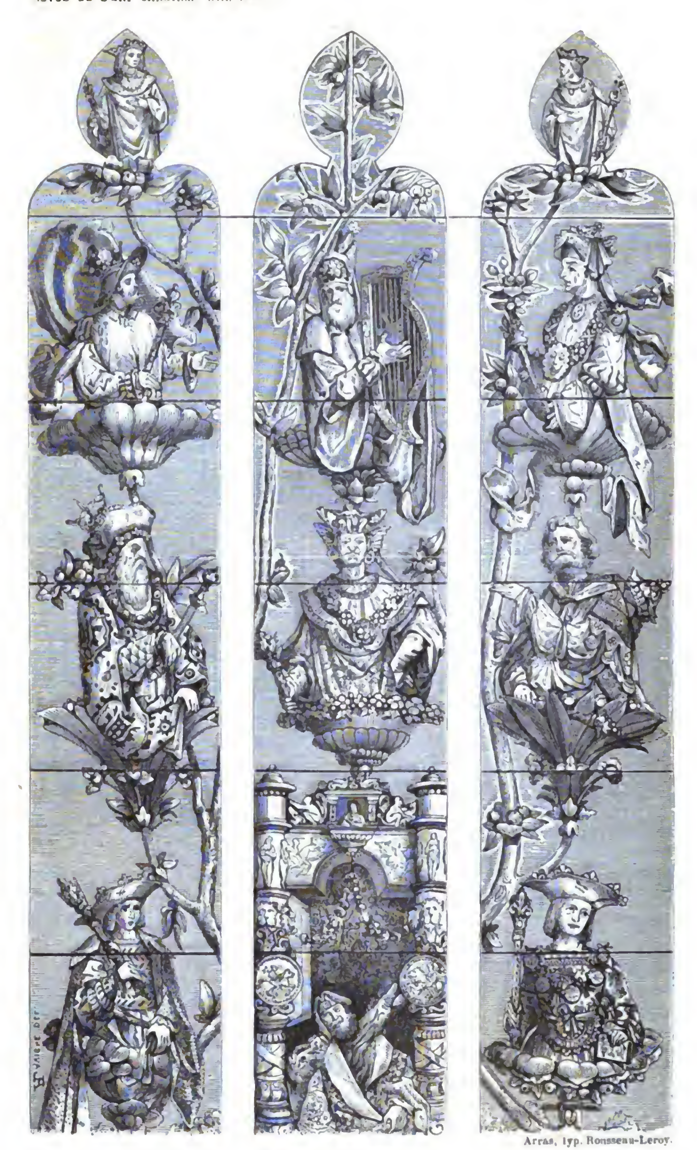
Sacrum corpus cum latuisset, tandem septimo ineunte sæculo, S. Salvio ejus successori revelatum, astante clero, exultante populo, coruscantibus undequaque miraculis, elevatum et in cathedralem Ecclesiam Ambianensem translatum.

Ipsa tellus exultans, Idibus januarii, frondes et flores protulit, et suavissimus odor e sacro pignore dimanans ipsum Balgentiaci ad Ligerim Dinastam, lepra infectum, ad hunc tumulum sanatum et gratum adduxit : dehinc omnia sanitatum genera tot retro sæculis emanarunt.

Sumpta parochiali restitutum.

Anno MDCCCLX

J. C.



Arras, typ. Rousseau-Leroy.

ARBRE DE JESSÉ.

VITRAIL DE SAINT-ÉTIENNE DE BEAUVAIS.

(Dessin de M. A. Lavigne.)

ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE 

SUR

L'ARBRE DE JESSÉ.

TROISIÈME ARTICLE *

XI. — PEINTURES SUR VERRE.

M. A. Lavigne a bien voulu dessiner pour la REVUE la majeure partie de la verrière de Saint-Étienne de Beauvais, où figure une magnifique tige de Jessé (*voir la planche ci-jointe*). C'est l'œuvre d'Engrand Leprince, qui mourut en 1540. Jessé, accoudé sous un splendide dais d'architecture, a une physionomie calme et souriante; il semble, même en dormant, conserver le souvenir de l'illustration qui doit glorifier sa race. L'arbre qui sort de son sein paraît être un néflier; cependant quelques groupes de feuillages nous montrent des fruits ronds et rouges qui ressemblent à des pommes. Les rois de Juda, richement vêtus, sortent à mi-corps de la corolle d'une espèce de grande tulipe; quelques-uns portent le collier de Saint-Michel. M. Graves [1] et quelques autres antiquaires croient reconnaître parmi eux les

* Voir le numéro de Mars, page 113.

[1] *Précis statistique sur le canton de Beauvais*, p. 177.

portraits de saint Louis, de Louis XII et de François Ier. Celui qui a la tête découverte, la couronne pendante sur le dos et le sceptre incliné, est le portrait d'Engrand Leprince, maître-peintre-verrier à Beauvais. Il a voulu se placer au nombre des Rois, tout en montrant qu'il n'en avait point tous les priviléges; il s'est sans doute cru autorisé à cette usurpation, en raison de son nom de *Le prince*. Sur l'épaule gauche de ce personnage, à la manche du vêtement, il y a un galon assez large sur lequel on lit le nom abrégé de cet habile artiste : ENGR.

Le haut de l'arbre se termine par une fleur de lis épanouie qui supporte la Sainte Vierge et l'Enfant-Jésus environnés d'une auréole. « Ce lys, dit M. de Saint-Germain[1], contraste par son éclatante blancheur, avec le luxe effréné du roi Salomon. Ne dirait-on pas que l'artiste a voulu rappeler que Salomon dans toute sa gloire n'était pas vêtu comme le lis des champs ? » Près de la Vierge, on voit deux Prophètes et deux Anges qui jouent des instruments.

« Il est vivement à regretter, nous écrit M. Lavigne, qu'un vandalisme ignorant ait mutilé cette verrière. Il lui manque dans le bas environ 80 centimètres qui ont été enlevés pour faire place à la corniche d'une affreuse armoire accollée contre le mur. La partie manquant devait être très intéressante, car on aperçoit encore dans le bas de ce qui reste, la cime de quelques arbres et les clochers de plusieurs monuments qui servaient sans doute de fond à la partie inférieure de la verrière. Tout le bas de Jessé manque complétement, ainsi que l'architecture qui l'environnait, et peut-être quelque vue de Beauvais ! On n'ignore pas qu'à cette époque on rencontre souvent, comme fond de paysage de n'importe

[1] *Notice sur l'église Saint-Etienne de Beauvais*, p. 74

quelle scène, dans les peintures sur bois et sur les vitraux, la vue de la campagne où habitait l'artiste, ou celle de la localité pour laquelle la peinture était exécutée. Comme œuvre d'art, cette verrière est irréprochable : conception profonde de l'effet, entente admirable du coloris, sage disposition des figures, beauté des physionomies, originalité d'expression et richesse des costumes, rien n'y manque. Ces costumes, d'ailleurs, se ressentent un peu de l'influence de ceux de l'Allemagne, où Engrand a peut-être été puiser les premières notions de son art. Cette influence se fait encore sentir d'une manière plus saisissante dans le vitrail de saint Claude placé à côté de l'arbre de Jessé et peint par la même main. »

La généalogie de la Vierge est figurée sur une des trois verrières occidentales (XIIIe siècle) de la cathédrale de Chartres. L'auteur d'un ouvrage sur *les Couleurs symboliques*, M. Frédéric Portal, y a vu une scène de la cosmogonie indienne ! Jessé est métamorphosé en Vischnou, son arbre symbolique en lotus. Ce passage mérite bien les honneurs d'une citation : « Sur le vitrail de Chartres, Vischnou, drapé de bleu et de rouge, est couché sur la mer de lait, d'un blanc jaunâtre. Au-dessus de lui est l'arc-en-ciel rouge. Du sein de Vischnou sort le lotus blanc. La verrière supérieure représente Brahma, avec sa quadruple face et la couronne sur la tête... Il repose sur le lotus et de chaque main il en tient une tige. Les verrières supérieures représentent des sujets qui correspondent à Brahma. Enfin, sur la dernière et la plus élevée, paraît Jessé vêtu d'une robe bleue[1] et portant un manteau bistre. Au-dessus de sa tête descend le Saint-Esprit

[1] Elle est verte, dit M. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*, p. 70, note.

sous la forme d'une colombe blanche. Le lotus qui sort du sein de Vischnou s'élève jusqu'à Jésus-Christ, où il acquiert toute sa floraison [1]. »

Un vitrail du XVI[e] siècle, à Saint-Samson de Clermont (Oise), nous offre les noms de sept personnages ; ce sont : Joram, Josias, Joatham, Roboam, Ézéchias, Achas, Alcias (probablement Abias). Le Saint-Esprit plane sur la tête de la Vierge que le Père éternel contemple du haut des cieux [2].

Ainsi, dans cet arbre comme dans plusieurs autres, l'Esprit-Saint semble tout à la fois opérer le mystère de l'Incarnation et communiquer son souffle d'amour au Vieillard éternel qui sourit à la terre régénérée, tandis que la Vierge-Mère nous montre, comme l'auteur de notre rédemption, Celui dont une promesse prophétique a dit : *Et benedicentur in semine tuo omnes tribus terræ.*

Dans une grande verrière de Pinaigrier, à Saint-Godard de Rouen, les personnages sont debout sur les branches de l'arbre ; les uns tiennent des sceptres, les autres des livres fermés. Ces derniers sont sans doute des Prophètes. L'expression de la tête de la sainte Vierge est admirable.

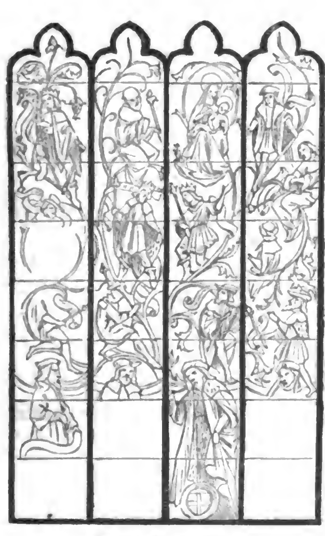
Un des plus anciens arbres de Jessé que nous possédions est celui d'un vitrail de l'église Saint-Denis [3] (XII[e] siècle). Une malheureuse restauration lui a fait perdre une partie de sa valeur. Ce même sujet est figuré dans la moderne rose du portail septentrional.

[1] *Des couleurs symboliques*, p. 273.

[2] LEDICTE-DUFLOS, *Mémoire sur les vitraux peints de l'arrondissement de Clermont*, dans le tome X des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, p. 103.

[3] A. LENOIR l'a publié dans son *Musée des monuments français*, tome VII, planche de la page 63.

Dans un vitrail de Saint-Pierre de Roye (Somme), dont nous donnons ici le dessin, Jessé est debout, ce qui est assez rare. Les poses des rois sont plus variées que de coutume. Cette verrière, datée de 1517, est malheureusement fort endommagée.



Dessin de M. L. Duthoit.

A l'eglise de Biencourt, canton de Gamaches (Somme), un vitrail de Jessé nous offre douze personnages. On y lit cette inscription : EGREDIETUR VIRGA DE RADICE JESSE, près du nom du donateur et des artistes verriers [1].

La tige de Jessé est figurée dans les verrières des églises suivantes, dont nous nous bornerons a mentionner les noms:

Cathédrale de Moulins;

Cathédrale d'Autun;

Cathédrale du Mans [2] (XIIe siècle. Chapelle du Christ);

Cathédrale d'Amiens (XIIIe siècle. Chœur);

[1] DARSY, *Description du canton de Gamaches*, p. 189

[2] Le dessin en est publié dans les *Vitraux de la Cathédrale du Mans*, par M. HUCHER

Sainte Chapelle de Paris (XIIIe siècle. Sanctuaire);

Notre-Dame de Niort (fenêtre au-dessus de l'orgue).

Saint-Jean de Chaumont (chapelle absidale);

Église de la Borne (Creuse);

Saint-Jean de Péronne (Somme);

Notre-Dame d'Alençon [1] (XVIe siècle; fenêtre au-dessus de l'orgue);

Ancienne église abbatiale de Saint-Saens [2] (Seine-Inf.);

Saint-Étienne d'Elbeuf (1523);

Églises d'Arques, d'Ancourt, d'Auffay et de Saint-Mard, dans l'arrondissement de Dieppe [3];

Saint-Vincent de Rouen [4];

Église de Villequier [5] (Seine-Inférieure);

Saint-Antoine de Compiègne;

Église de Fresnoy-la-Rivière (Oise);

Églises de Bonneuil, Bucy et Oigny [6] (Aisne);

Saint-Cunibert de Cologne [7] (XIIIe siècle; fenêtre absidale);

Église de Clanrhaidr, en Angleterre (1533).

XII. — FRESQUES, MINIATURES ET GRAVURES.

Une peinture à fresques (XVe siècle) de l'église dite Buurkerk, à Utrecht, représente l'arbre de Jessé avec des

[1] *Notice* de M. de la SICOTIÈRE, dans le tome VIII du *Bullet. Mon.*

[2] *Mémoires de la Soc. des Antiquaires de Normandie*, tome XX, p. 455.

[3] L'ABBÉ COCHET, *Églises de l'arrondissement de Dieppe*, tome I, pages 217, 247; tome II, p. 452.

[4] *Revue de Rouen*, 1842, 2e série, p. 367.

[5] L'ABBÉ COCHET, *Églises de l'arrondissement d'Yvetot*, tome I, p. 89.

[6] L'ABBÉ POQUET, *Iconographie de l'arbre de Jessé.*

[7] Vitrail publié dans les *Monuments des bords du Rhin* de M. S. BOISSERÉE et dans la *Monographie des vitraux de Bourges.*

personnages un peu plus grands que nature. Jessé, couché sur un lit, est coiffé d'une toque ronde. David joue de la harpe à son chevet. La tête de la Vierge est ceinte de lis d'or et entourée d'une auréole de la même couleur. Tous les personnages portent des vêtements de couleur différente. Les noms d'Ozias et d'Achaz sont métamorphosés en Anas et Achar, par suite sans doute d'une erreur de l'artiste [1].

On a découvert récemment sous le badigeon, à l'église de Berry-au-Bac (Aisne), une fresque représentant l'arbre de Jessé.

Un tableau de la Confrérie de Notre-Dame du Puy, daté de 1559, représentait un arbre de Jessé. Il avait été donné par Jessé Andrieu, marchand apothicaire, et portait cette devise : GERME A DAVID DE JESSE LA RACINE [2].

La généalogie de la Vierge a été souvent reproduite dans les miniatures des Bibles et des Livres d'Heures du Moyen-Age. Nous devons, sous ce rapport, mentionner le Psautier de saint Louis, à la Bibliothèque de l'Arsenal [3], les Heures d'Anne de Bretagne [4], une Bible historiée de la Bibliothèque

[1] *Den boorn von Jessé*, etc. (*L'arbre de Jessé, peinture murale du XVe siècle de l'église dite* BUURKERK, à Utrecht, décrite par M. L.-F JANSSEN) : ouvrage analysé par M. A. Maury, dans la *Revue archéologique*, t. III, p. 542.

[2] On ne sait ce qu'est devenu ce tableau. Le cadre qui se trouve dans la galerie de la duchesse de Berry est de l'an 1519 et non pas de 1559, comme nous l'avons dit au chapitre IX : c'est un don de Andrieu Desprès ; le tableau est aujourd'hui conservé à l'évêché d'Amiens ; le cadre seul est en la possession de la duchesse de Berry. On y voit Jessé couché et endormi sous un cep de vigne, dont les rameaux supportent onze statuettes de rois et de prophètes, dont la physionomie rappelle le style des stalles de la cathédrale d'Amiens. Nous devons ces renseignements à l'obligeance de M. A. Breuil, qui a vu ce cadre à Venise.

[3] Planche 18, VIe série de l'*Album* DU SOMMERARD.

[4] *Ibid.*, planche 24.

de Reims [1] et deux Vulgates de la Bibliothèque royale de La Haye [2].

Nous avons vu dans l'album de M. Ch. de Linas la copie coloriée d'un bel arbre de Jessé, figuré dans un évangeliaire du XVIe siècle, qui appartient à Mgr de la Tour d'Auvergne, Auditeur de Rote. La Vierge sort d'un lys; les ancêtres sont au nombre de dix.

La première page d'un Bréviaire manuscrit du XVe siècle, conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles, offre un magnifique arbre de Jessé dont presque tous les personnages jouent d'un instrument de musique [3]. Le Père Éternel, entouré de la Cour céleste, prête l'oreille à ce concert où figurent l'orgue, la flûte, le tambour, le triangle, la harpe, la cornemuse, la guitare, la trompette, la vielle, etc.

Les gravures des *Heures* de Simon Vostre méritent presque d'être assimilées aux miniatures dont elles rendent si fidèlement la charmante naïveté. Nous avons reproduit celle qui figure l'arbre de Jessé. Sauf l'encadrement, c'est à peu près la même composition que celle des verrières du XVIe siècle. On remarquera que les ancêtres sont dans des poses très variées; les uns sont assis, d'autres agenouillés. (*Voir la planche de la livraison de février.*)

M. H. Dusevel nous a signalé une estampe du XVIe siècle où Jessé, au lieu d'être endormi, tient au contraire les yeux ouverts. On lit sur un ruban qui se déroule autour de son corps : VULTUM TUUM DEPRECABUNTUR. Plus bas, on lit cette autre inscription : LES GRANDS VOUS HONORERONT.

[1] Didron, *Manuel d'Iconographie*, p. 152.

[2] L.-F. Janssen, *op. cit.*

[3] Cette miniature est gravée dans *le Moyen-Age et la Renaissance*, t. IV, chap. *Instruments de musique*.

XIII. — TAPISSERIES

Une des quatorze tapisseries données à la cathédrale de Reims, en 1530, par Robert de Lenoncourt, représente la généalogie de Marie. On y lit cette légende :

(A gauche :)	*(A droite :)*
De la race de Jessé spécialle	Ont nobles rois selon l'humanité
Esté produicts, dont la Vierge royalle	Est descendue plaine d'humilité,
Et a conceu, gardent virginité,	Dieu et homme sans le sceu de nature
Les profetes l'ont dict en unité,	Et préélevée royalle geniture [1].

Jean du Bellay, évêque de Poitiers, donna à sa cathédrale, en 1478, une chappe, connue sous le nom d'*arbre de Jessé*. Le fond d'or, d'argent et de soie, était parsemé de perles fines. Jessé et les ancêtres du Sauveur étaient « relevés en or. » On ne se servait de cet ornement que le jour de l'Ascension [2].

XIV. — AUTRES ESPÈCES DE GÉNÉALOGIES DE LA SAINTE VIERGE

L'arbre de Jessé était la forme la plus naturelle pour représenter la généalogie de la Sainte-Vierge. Cependant cette même pensée s'est produite parfois sous d'autres formes, et particulièrement sous celle d'une rose à médaillons. C'était exigé par l'emplacement quand les peintres-verriers ont voulu exprimer la glorification de Marie dans une de ces grandes roses qui s'épanouissent au-dessus des portails. Un

[1] D. Marlot, *Histoire de Reims*, édit. de 1846, t. IV, p. 284.

[2] *Manuscrits de Dom Fonteneau*, t. IV, p. 66, et *Inventaire de* 1681, cités dans l'*Histoire de la Cathédrale de Poitiers*, par M. l'abbé Auber, tome II, pages 178 et 369.

des plus beaux exemples que nous connaissions est *la rose de France* (XIIIe siècle), à la cathédrale de Chartres. Au centre, Marie, assise sur un trône, tient Jésus dans ses bras. Un premier cercle de douze médaillons contient quatre colombes nimbées, quatre trônes à six ailes et quatre anges en adoration. Douze rois de Juda figurent dans le second cercle. Les douze médaillons du troisième cercle nous offrent les douze petits Prophètes. De même que dans les arbres de Jessé, nous voyons là les ancêtres charnels et les ancêtres spirituels de Marie [1].

Au portail de plusieurs cathédrales, comme à Notre-Dame de Paris, on voit la Vierge portée par un tronc d'arbre, plus ou moins garni de branches. Il faut peut-être reconnaître là un rudiment de l'arbre de Jessé.

On admire à la cathédrale de Bruges un tryptique de Jean Mostaert, où Salomon tient la place qu'on donne ordinairement à Jessé. C'est tout un poème sur les prophéties qui annoncent la venue du Sauveur. Nous empruntons la description de ce tableau au *Journal des Beaux-Arts* (d'Anvers). Au centre de la partie inférieure se trouve le roi Salomon tenant une banderolle avec la légende : TOTA PULCHRA ES AMICA MEA; à sa droite, le prophète Balaam avec une banderolle portant : ORIETUR STELLA EX JACOB ET CONSUR (GET VIRGA DE ISRAEL); à sa gauche, le prophète Isaïe avec une banderolle portant : EGREDIET (?) VIRGA DE RADICE JESSE ET FLOS (DE RADICE EJUS ASCENDET) ; plus loin la Sibylle Érythréenne avec TENEBIT EUM Ī GREMIO VGO DNA, et la Sibylle Persique, Sambetha, avec : GREMIU VIRGINIS ERIT SAL POPULORU. Une tige qui sort de Salomon s'attache par deux branches à saint Joachim et à sainte Anne, qui

[1] BULTEAU, *Description de la Cathédrale de Chartres*, p. 193.

sont tournés vers le milieu, contemplant la Sainte Vierge sortant d'une rose d'or, soutenue par la tige principale et tenant dans ses bras le divin Enfant, tandis que la colombe repose sur sa tête. Aux angles supérieurs, on voit six Anges avec les emblêmes de la Passion. La composition, le dessin et le coloris de ce tableau sont excellents ; les types sont remarquables et attirent l'attention par leur originalité. Les volets sont d'une autre main. Le volet dextre représente la Sibylle Tiburtine, Albuma, sur le mont Aventin, montrant à l'empereur Auguste l'apparition de la Sainte Vierge dans les cieux. Cette figure est remarquable par sa beauté; elle a une attitude fière, sa tête est puissante, ses yeux inspirés; elle indique la vision avec la main gauche, tandis qu'avec la droite elle vient de forcer l'empereur à se prosterner et à encenser la vision. A droite, un chambellan qui contemple la vision, se voile les yeux avec une main. Dans le fond, à gauche, sous un portique dont la frise est ornée de bas-reliefs païens, se trouvent une femme et deux hommes qui regardent au ciel ; à droite, sur le haut de la montagne, est un temple où on voit la Sibylle et l'Empereur à genoux devant un autel. Le volet senestre représente saint Jean l'Évangéliste écrivant l'Apocalypse dans l'île de Pathmos, au moment où il voit de grands prodiges dans le ciel, la femme revêtue du soleil, ayant la lune sous ses pieds et une couronne de douze étoiles arrangées en pyramide sur sa tête; et, arrêté devant elle, le grand dragon roux avec sept têtes, dix cornes et sept diadêmes sur ses sept têtes; plus haut, le Père éternel, et devant lui deux anges tenant une toile blanche sur laquelle repose l'enfant de la femme, qu'ils ont enlevé vers Dieu et vers son trône.

XV. — COMPOSITIONS MODERNES.

La disposition de l'arbre symbolique de Jessé avec ses gracieux enroulements de feuillages, ses fleurs aux pétales animés, se prêtait merveilleusement aux ressources de la palette du peintre-verrier. Il était naturel qu'en ressuscitant de nos jours l'art de la peinture sur verre, on en fît revivre aussi les traditions iconographiques. Malheureusement la symbolique chrétienne, comme tant d'autres choses, est tombée en oubli et n'existe plus guères que dans les archives archéologiques. Le texte d'Isaïe est souvent lettre-morte pour le public, et l'arbre de la Vierge n'est, aux yeux du grand nombre qu'une image de fantaisie; c'est peut-être ce qui explique la regrettable rareté des verrières modernes sur cet important sujet. Nous sommes heureux toutefois de pouvoir en mentionner quelques-unes.

L'église de Chenevières, dans l'arrondissement de Compiègne, vient de s'enrichir d'un vitrail composé d'après le bel arbre de Jessé de Saint-Étienne de Beauvais, dont nous publions le dessin, et qui, nous l'espérons, pourra encore inspirer d'autres bonnes imitations.

A l'église de Colombier, près Châtellerault, un vitrail tout moderne représente l'arbre de Jessé. Une particularité de cette composition nous est ainsi signalée par M. l'abbé Auber : « Saint Joseph porte son rameau prophétique et accomplit la prédiction divine : *Une tige et une fleur sortiront de la racine de Jessé*. En effet, cette palme glorieuse qu'on exprime ordinairement par une simple expansion végétale, ou par un lys, est surmontée d'une charmante petite figure d'enfant qui en surgit avec un sourire et rend bien le *flos*

de radice promis par le Prophète. Ce touchant spécimen de l'intelligence des sculpteurs chrétiens, que nous avons fait reproduire à Colombier, nous a été fourni par une voussure de la porte médiane de Saint-Pierre de Poitiers. »

M. Emile Thibaud est l'un des artistes qui ont donné le plus d'impulsion au progrès de l'art chrétien ; aussi ne pouvait-il oublier le thême iconographique que chérissaient tant le Moyen-Age et la Renaissance. Un des premiers, il a peint un arbre de Jessé pour une verrière de Sainte-Eutrope à Saintes et de Notre-Dame de Riom. Le même sujet, sorti des mêmes ateliers, décore, dans d'autres proportions, une fenêtre à trois travées de l'église de Montluel (Ain). Tout récemment la belle chapelle de la Vierge de l'église de Paray-le-Monial (Saône-et-Loire), dont M. Thibaud restituait les verrières absentes, s'est orné d'une tige de Jessé faisant épanouir ses fleurs écarlates dans neuf lancettes gothiques.

Nous souhaitons voir se propager de plus en plus ce sujet de composition qui a ses racines dans l'Écriture en même temps que dans la tradition iconographique du Moyen-Age. Il n'en est guères qui prête davantage au talent des artistes et qui convienne mieux à la disposition architectonique des fenêtres et à la décoration de nos Temples.

L'ABBÉ J. CORBLET.

LA SEMAINE SAINTE A PALERME

Pages arrachées à l'album d'un Voyageur

Un touriste embarqué pour l'Italie manque rarement d'inscrire sur son carnet de voyage : *passer le Carnaval et la Semaine sainte à Rome*. Je dus agir différemment : les joies bruyantes du Carnaval cadraient peu avec mes habitudes paisibles ; quant à la Semaine sainte, certains actes irrévérencieux commis à côté de moi dans le sanctuaire même de Saint-Pierre[1], m'avaient trop profondément affligé pour que je m'exposasse à les voir se renouveler en présence du Souverain-Pontife. D'ailleurs j'étais pressé par le temps, et les travaux que j'avais entrepris dans la Ville éternelle se trouvant achevés, nulle raison sérieuse ne devait m'y retenir. Je partis donc vers la fin de janvier, le cœur gros de regrets, comme tout archéologue chrétien qui a vécu à Rome, assez pour

[1] Je ne veux pas rappeler ici ces actes malheureusement trop communs dans les églises d'Italie ; je me contenterai de dire que les Français n'en étaient pas et ne s'en rendent jamais coupables. Malgré notre légèreté proverbiale, nous sommes encore le plus respectueux des peuples vis à vis des religions, même de celles que nous ne professons pas. Toutefois, il est au moins singulier que les protestants calvinistes et épiscopaux, sectaires aussi formalistes qu'intolérants dans ce qui concerne leur culte, manquent aux convenances les plus élémentaires, lorsqu'ils assistent à une cérémonie catholique.

l'apprécier, trop peu pour la connaître à fond. Le tracé de mon itinéraire tendait vers Naples, en longeant les bases occidentales de l'Apennin, et bravant le froid rigoureux qui signala l'hiver de 1858, je me résignai à suivre cette route. Peut-être quelque jour, si Dieu me prête vie et santé, exposerai-je aux yeux des lecteurs de la REVUE, l'ample moisson de richesses qu'il m'a été donné sinon de découvrir, au moins de dessiner le premier, dans les antiques cités de la province de Frosinone ; mais à l'heure qu'il est, enjambant résolument les mille péripéties, compagnes inévitables de toute excursion lointaine, j'aborderai directement à Palerme.

Les écrivains qui parlent de l'Italie font toujours primer Naples au point de vue pittoresque ; sans pouvoir rendre un compte très exact de mes impressions, je ne suis pas de cet avis, et, je le proclame hautement, à la belle Parthénope, je préfère la capitale de la Sicile. Certes, je suis loin de mépriser la *Villa reale,* délicieux jardin anglais où d'une part la mer lance son écume, tandis que de l'autre des cavaliers élégants font voler une poussière inconnue à nos pays septentrionaux ; j'admire le golfe bleu foncé, entouré de verdure et de maisons blanches, comme d'un riche collier ayant le Vésuve pour joyau, Capri et Procida pour fermoirs ; j'ai bravé cent fois la vague humaine qui, refluant matin et soir du *Largo del Palazzo* au *Largo delle Pigne,* encombre les trottoirs de la *Strada Toledo,* seule grande artère de Naples; et cependant, j'aime mieux Palerme. Son golfe paisible que domine le *Monte Pellegrino* et le cap Zafarana, gigantesques vedettes chargées d'en indiquer l'issue, les solitudes ombreuses de la *Marina,* de la *Flora,* du *Giardino inglese* et de l'*Olivuzza,* tout cela, jusqu'à la foule demi-silencieuse qui circule le long des *Vie Toledo* ou *Maqueda ,* est empreint pour moi d'un charme inexprimable.

Autant le Napolitain est criard, taquin, indiscret, autant le Sicilien est calme, poli, réservé. Que l'on ne s'y fie pas néanmoins! Sous cette épiderme en apparence glacée, couve un feu terrible qu'il serait imprudent d'attiser : l'homme qui saurait au besoin combattre, souffre l'injure aussi peu qu'il la prodigue ; respectez-le, il vous respectera. Donc, gardez-vous bien d'employer les gros mots en parlant au Sicilien, et surtout ne levez pas sur lui le bâton qui caresse de si bonne grâce les épaules du *Lazzarone;* la vengeance serait immédiate et probablement décisive.

Quelle transition d'ailleurs ! Passer brusquement des antres tracassiers et avides de la douane napolitaine, dans un pays où sauf les mendiants profès, du reste en petit nombre, nul ne m'a tendu la main que pour serrer la mienne : il y a là de quoi contrebalancer les plus merveilleux horizons. Je le sens bien ici, mon cœur influençant mes yeux, brave une opinion justement admise ; pourtant je veux le répeter encore: Naples est très-beau, mais j'aime mieux Palerme.

Je m'aperçois qu'un peu d'enthousiasme joint à beaucoup de reconnaissance, m'ont conduit à une digression trop longue; on m'excusera, je l'espère, d'adresser à des amitiés lointaines un affectueux souvenir. Sans doute, je ne vous reverrai plus ici-bas, Religieux érudits, doctes ecclésiastiques, gentilshommes bienveillants, tous savants modestes et laborieux, accourus à ma rencontre sans attendre que j'allasse vous chercher; veuillez accepter ces lignes comme un fraternel adieu: j'en reviens à mon sujet.

Le Jeudi saint à onze heures du matin, je m'acheminai vers le *Palazzo reale,* ainsi que j'en avais l'habitude ; cette fois, *cosa stupenda* [1]! le sergent de garde m'arrêta à la porte

[1] Dans la cour et même dans certaines parties intérieures des palais italiens, le public circule absolument comme chez lui.

pour me demander où j'allais ; ma réponse *alla cappella,* était empreinte d'un accent étranger si prononcé, qu'elle me servit de passeport et je pus arriver librement jusqu'au sanctuaire de Roger II. Malgré l'exiguité relative de l'édifice, un spectacle imposant s'offrit à mes regards : le Chapitre mitré occupait les stalles du chœur ; le gouverneur de l'île, prince de Castel-Cicala, en grande tenue de lieutenant-général, pantalon garance, cordon rouge de Saint-Janvier sur l'habit, était assis à la place d'honneur du côté de l'Évangile ; une foule nombreuse d'officiers et de dames élégantes encombrait les basses nefs. Au centre de la haute, placés entre deux haies de soldats, douze hommes âgés, revêtus d'amples chemises blanches, la tête coiffée d'une perruque de filasse assez excentrique, attirèrent particulièrement mon attention ; j'expliquerai tout à l'heure les motifs de leur présence et de leur étrange costume.

Le saint Sépulcre, allégorie aussi touchante qu'ingénieuse, établi sur le trône royal [1], cachait sous une profusion de draperies et de fleurs les admirables mosaïques qui couvrent ce petit monument, tandis que des milliers de bougies scintillaient du pavé à la voûte. La France, malgré le cachet de magnificence qu'elle imprime aux cérémonies religieuses, ne peut lutter contre de pareilles splendeurs, car les Italiens ont vraiment un instinct d'agencement décoratif qui en fait les premiers ornemanistes du monde.

Après l'Office, légérement écourté par la disparition successive des chanteurs [2] trop pressés de se mettre à table,

[1] Ce trône est adossé contre la porte majeure aujourd'hui supprimée ; c'est le plus beau de ceux que j'ai vus en Sicile, où il s'en trouve dans toutes les églises royales.

[2] Je ne puis me résoudre à qualifier de *chantres*, des artistes capables d'exé-

l'assistance gravit un escalier aussi large, voire même aussi commode que celui du Louvre, et vint se ranger debout et silencieuse dans la grande salle du palais. Les vieillards en perruque, dont j'ai parlé plus haut, envahirent un banc à marchepied adossé contre la muraille; je compris alors qu'ils remplissaient le rôle des douze Apôtres et que le *Mandatum* allait s'accomplir. En effet, le gouverneur entra bientôt précédé de la croix et du clergé, pour renouveler l'acte d'humilité du Sauveur.

Je pensais que le Lieutenant de Sa Majesté Napolitaine en avait fini, pour la journée du moins, avec une représentation que son âge devait rendre fort pénible : erreur! Dans l'après-midi, je le rencontrai faisant ses stations à pied, accompagné des officiers de la garnison et suivi d'un bataillon d'infanterie, tambours et musique en tête; cette dernière exécutait des airs funèbres. Il va sans dire que la marche empreinte d'une si sublime douleur, introduite par Beethoven au milieu des triomphes de la symphonie héroïque, était complétement étrangère aux artistes, d'ailleurs excellents, qui formaient l'orchestre militaire; Verdi règne despotiquement sur la Sicile comme sur le reste de l'Italie, et bien en prend à Bellini d'être né à Catane, car il partagerait le dédain auquel sont voués Rossini et les illustres maîtres de l'Allemagne, qui n'ont plus guères d'admirateurs hors de la France et de l'Angleterre. Mais hélas! pourquoi faut-il qu'un patriotisme exagéré s'obstine à introduire dans la liturgie un style purement théâtral; je ne puis ni ne veux m'ériger en censeur atrabilaire d'un peuple qui m'a cordialement accueilli; cependant je crois qu'une messe composée avec les mélodies de la *Norma*, entrelardées de cantilènes nationales,

cuter fort bien d'excellente musique religieuse, quand on leur en fournira l'occasion.

doit encourir la réprobation de l'homme de goût et de l'homme sincèrement religieux [1].

Ce serait ici le lieu de décrire les autres Sépulcres ou chapelles ardentes, élevés dans les diverses églises de Palerme; aucun par son élégance et par sa richesse n'étant comparable à celui de la *Cappella regia*, il me semble inutile d'en parler. Je mentionnerai toutefois un usage suivi jadis en France, puisqu'il en existait encore des traces au siècle dernier [2], usage qui, tombé en désuétude dans les États Pontificaux et le royaume de Naples, paraît être resté général en Sicile; il s'agit du voile qui pendant la durée du Carême, cache l'autel en séparant le sanctuaire de la nef et les fidèles du clergé. Les rideaux de cette espèce que j'ai observés, sont peints en camaieu et représentent le Baptême de Notre-Seigneur, allusion directe à ces catéchumènes, que l'Église, aux fêtes de Pâques, admettait définitivement dans son sein.

Du Jeudi Saint au Samedi inclus, la circulation est formellement interdite aux voitures dans les rues de Palerme; les cochers ont donc trois jours de vacances, et voici comment ils en usent. Le Vendredi, vers huit heures du matin,

[1] J'ai entendu chanter une pareille messe au monastère de la Martorana, à Palerme, le jour où l'on y célébrait la fête de saint Benoît. Quoique depuis mon entrée dans l'Italie je fusse déshabitué du plain-chant, le *Gloria in excelsis* sur l'air de *Casta Diva* a trop rudement châtié mes oreilles, pour qu'elles en perdent jamais le souvenir.

[2] Lebrun-Desmarettes l'a rencontré à Saint-Aignan d'Orléans, à la Cathédrale de Rouen, à Saint-Lô et à Notre-Dame de la Ronde en la même ville : ces rideaux étaient généralement de couleur violette. (*Voyages liturg.*, 1718.) Le même usage subsistait encore dans la cathédrale d'Arras avant la Révolution : un très-grand et très-haut rideau en soie rouge séparait le chœur du sanctuaire dans toute sa largeur; ce voile s'ouvrait par le milieu au moyen d'une tirasse, laissant ainsi voir le prêtre durant la célébration de la messe et se refermant dès qu'elle était finie. (*Note communiquée par M. l'abbé* Proyart, *chanoine et vicaire général d'Arras.*)

des processions naissantes formées des automédons et des enfants du quartier, commencent à parcourir la voie publique au son répété du tambour[1] ; peu à peu, ces processions se fondent les unes dans les autres, diminuent de nombre en augmentant d'étendue, et toutes, convergeant vers un point central, s'y agglomèrent en masse pour se développer ensuite dans l'ordre suivant : 1° les jeunes nobles du collége des Jésuites, tête nue, habit français bleu, liseré d'écarlate, culotte courte, bas de soie fleur de pêcher ; chaque élève ayant près de lui, pour tenir son chapeau, un domestique en livrée et couvert ; 2° la corporation des cochers, en redingote, pantalon, gilet, cravate et gants noirs, tous munis d'une croix à longue hampe de même couleur, et se relayant tour à tour pour promener une énorme figure en cire du Christ mort, étendu sous une cage de verre ; avant de soulever le brancard, les porteurs désignés se déchaussent respectueusement ; 3° les officiers de la garnison, découverts, cierge en main, escortés d'un soldat porte-shako et de l'inévitable *ragazzo* qui reçoit dans un cornet de papier, les gouttes de cire échappées à la flamme[2] ; 4° une statue de la Sainte Vierge, debout, plus grande que nature, manteau trainant de velours noir et nimbe constellé d'étoiles d'argent; la Mère de douleurs suivant en costume de deuil le corps de son divin Fils, inspire à la foule qu'elle domine de toute sa hauteur, un esprit de recueillement et de commisération véritablement remar-

[1] Je ne connais pas de peuple plus affectionné que le Sicilien aux instruments tapageurs ; la foire de Pâques établie sur la *Marina* offrait plus de quarante boutiques où l'on vendait uniquement des tambours d'enfant, de toutes les tailles et de tous les prix.

[2] Ce petit commerce assez lucratif à ce qu'il paraît, jouit d'une grande vogue dans toute l'Italie ; à Rome, où l'on enterre le soir, chacun des religieux qui précèdent le défunt, est doublé d'un homme à cornet de papier, caressant amoureusement le cierge des funérailles.

quable ; 5° enfin, le Gouverneur général précédé de son état-major et des autorités civiles et militaires en grand uniforme; cette illustre compagnie jouit du privilège de garder sa coiffure à la main. Le cortége, précédé de tambours et suivi d'un bataillon d'infanterie avec son commandant à cheval, était coupé de distance en distance par la musique des régiments casernés à Palerme; je n'y ai vu d'autre clergé que les RR. PP. Jésuites et deux ou trois Religieux Trinitaires ; aucun n'avait l'habit de chœur. Cette procession longue de plus d'un kilomètre, mit au moins deux heures à défiler sous le balcon du palais *Serradifalco,* où l'hospitalité du vénérable Duc m'avait réservé une place [1]; la marche n'était cependant pas trop lente, alors qu'on marchait, mais de nombreux temps d'arrêt l'entravaient à chaque minute : les motifs de ces retards tant soit peu intéressés ne sont pas moins curieux que la cérémonie elle-même.

La clôture des Religieuses est aussi stricte en Sicile que dans les autres pays catholiques ; pourtant le climat et les mœurs nationales ont su adoucir, sans les enfreindre, quelques-unes des sévérités de la Règle de Saint Benoît. Peut-être les usages que je vais signaler choqueront-ils mes lecteurs ; pour moi qui trouve bien ce qu'on fait à l'étranger, sauf la réserve de penser qu'on agit mieux en France, je raconterai ce que j'ai observé, m'abritant sous l'épigraphe de M. de Barante, avec l'addition d'une syllabe : *scribitur ad narrandum, non ad approbandum* [2].

[1] L'une des façades de ce palais donne sur la rue de Tolède et l'autre sur la place du Sénat. Quoique nous fussions au mois d'avril et par le 38e dégré de latitude, il faisait un froid tel, que si l'on m'eût forcé à prendre une place quelconque dans la marche, j'eusse envié les modestes fonctions de planton ou de domestique, pour avoir le droit de rester couvert.

[2] *Histoire des ducs de Bourgogne.* Scribitur ad narrandum non ad probandum. (QUINTILIEN.)

Dans quelques monastères de femmes, les grilles s'ouvrent sur un vaste parloir dont l'entrée publique n'est séparée de la rue que par un rideau facile à soulever; d'autres couvents possèdent des priviléges encore plus étendus. Les étages supérieurs de certaines maisons bordant la *Strada Toledo*, la *Piazza del Senato* et la terrasse de la Cathédrale, sont surmontés de balcons couverts, munis de treillages épais et saillants qui permettent de voir sans être vu. Ces balcons, empreints d'une physionomie étrange, appartiennent tous à de riches abbayes auxquelles ils communiquent par des voies souterraines et des escaliers indépendants, afin qu'aux jours de fête, tels que le Vendredi-Saint, le *Corpus Domini* et Sainte Rosalie, les religieuses, sans violer leur clôture, puissent assister au défilé des processions. Sur la *Piazza del Senato*, voisine de la *Martorana* [1], on y mettait beaucoup moins de façons; les fenêtres élevées et munies de gros barreaux de fer qui assombrissent cette place élégante, étaient littéralement émaillées de voiles blancs ou noirs, formant des groupes de l'aspect le plus pittoresque. Malgré la distance fort raisonnable où nous nous trouvions des Dames Bénédictines et de leurs novices, les hommes qui m'entouraient et qui tous appartenaient à la haute noblesse de Palerme, reconnaissaient parfaitement les membres de leur famille : *Ecco la zia, ecco la sorella*, voici ma tante, voici ma sœur, murmuraient-ils à voix basse, sans qu'un geste, un regard indiscret, pussent faire soupçonner à la personne désignée qu'on s'occupât d'elle. Or, sous ces balcons, sous ces fenêtres, d'où les yeux de tant de recluses volontaires cherchent une innocente dis-

[1] Célèbre couvent auquel appartient la *Chiesa dell' ammiraglio*, bâtie par Georges d'Antioche, amiral de Roger II au XII[e] siècle. Il n'y a guères que des filles de grande noblesse qui puissent entrer dans ce monastère

traction, les cochers porteurs du Christ et de la Madone ne manquent pas de procéder à des stations infiniment prolongées. Est-ce courtoisie, fatigue, désir de palper une *botilla* (pour-boire), que la générosité de l'Abbesse ne manque jamais de leur octroyer? Je ne sais trop quel mobile les dirige : le plus clair de la chose est la patience de l'Autorité, qui marque le pas en attendant que l'argent soit transformé en libations, et qu'il plaise à ces Messieurs de se remettre en route.

J'ai oublié d'interroger mes voisins sur l'origine de cette curieuse procession, bien pâle cependant à côté des cérémonies analogues de France et de Belgique ; mais tout en confessant mon tort, je ne puis admettre qu'elle soit antérieure à l'établissement des voitures de place, si toutefois les cochers n'ont pas usurpé un rôle que d'autres acteurs remplissaient avant eux.

Le Dimanche de Pâques, j'assistai dans la Cathédrale à la Grand-Messe célébrée pontificalement par Monseigneur l'Archevêque ; les chanoines en mitre et chasuble blanches, les dignitaires en chape de même couleur, étaient assis dans leurs stalles ordinaires. L'office exécuté en musique ne présenta aucune particularité, si ce n'est que les choristes capitulaires imitant leurs confrères de la chapelle palatine, quittèrent la tribune après l'*Ite missa est*, en sorte qu'il ne restait personne pour répondre au *Sit nomen Domini benedictum* de la benédiction archiépiscopale.

Telles sont en résumé les observations que j'ai relevées à Palerme durant la Semaine-Sainte ; les usages du peuple Sicilien en pareille circonstance m'ont souvent édifié et jamais scandalisé ; que ceux qui liront ces courtes pages, veuillent bien en les parcourant, apporter autant de bonne foi que j'en ai mis à les écrire.

CH. DE LINAS.



PEINTURES CLAUSTRALES

des Monastères de Rome.

DEUXIÈME ARTICLE *.

II.

Les souvenirs laissés par saint Dominique à Rome sont consacrés par plusieurs monuments. Au couvent de Saint-Sixte-le-Vieux, sur la voie Appienne, qui lui fut concédé, en 1217, par le pape Honorius III, et où, trois ans après, il installait sous la clôture les Religieuses de son Ordre, la piété des fidèles va, chaque année, le mercredi de la troisième semaine de Carême, faire sa station dans l'église [1] et visiter la fameuse salle du chapitre où le saint fondateur ressuscita trois morts : l'ouvrier tué pendant la construction de cette salle, le cavalier renversé de cheval et le fils unique d'une noble dame. Miracles frappants, dont la tradition a transmis le récit, que l'épigraphie a fixés sur le marbre, au XVI[e] siècle, et que, tout récemment, un Dominicain français, le R. P. Besson, peignait sur les murs témoins de ces scènes émouvantes, avec la suavité du pinceau d'Angélique de Fiesole. La fresque était nécessitée par l'inscription, comme l'inscription elle-même l'était par les faits.

Si saint Dominique ne comptait pas parmi les Saints français, non de naissance, il est vrai, mais de cœur et de vie, je

* Voir le numéro de février 1860, page 69.

[1] V. mon *Année liturgique à Rome*, page 150

passerais rapidement sur ce texte que j'ai copié, et que quelques lecteurs aimeront peut-être à trouver ici :

D. O. M. [1]
SISTE. HOSPES
ET. HOC. SACELLVM
GEMINO. INSIGNE. MIRACVLO
ASPICE. SVSCIPE
HIC. MAGNVS. ILLE. DOMINICVS
SAL. TERRAE. COELI. DECVS
NAPOLEONEM. ILLVSTREM. VIRVM
EQVO. DEIECTVM. EXTINCTVMQVE
PERACTO. DIVINO. SACRIFICIO
QVOD. DVM. CELEBRARET
TOTO. SVBLIMIS. CORPORE. VISVS. EST
CERNENTIBVS. STEPHANO. DE. FOSSANOVA
DEFVNCTI. AVVNCVLO
ET. DVOBVS. ALIIS. S. R. E. [2] CARDINALIBVS
ATQVE. INNVMERA. ADSTANTIVM. MVLTITVDINE
VI. PRECVM. A. MORTVIS. REVOCAVIT

IN. HOC. EODEM. LOCO. IDEM. S. P. DOMINICVS
DIVINO. AFFLATVS. SPIRITV
DVOS. EX. AGGREGATO. SODALIVM. COETV
NEMPE. F. GREGORIVM. ET. F. ALBERTVM
AETERNAM. VITAM. CONSECVTVROS
DVOS. PRAETEREA. ADOLESCENTES
A. SANCTO. PROPOSITO. EGRESSVROS
ATQVE. INFELICI. EXITV
BREVI. PERITVROS
PROBANTE. REM. EVENTV
MIRE. PRAEDIXIT
ANNO. AB. ORBE. REDEMPTO
M. CC XVIII

[1] Deo Optimo Maximo.
[2] Sanctæ Romanæ Ecclesiæ.

Quand saint Dominique eut cédé à ses religieuses le couvent de Saint-Sixte, le pape Honorius le dédommagea, en lui abandonnant son propre palais, situé sur l'Aventin, près l'église de Sainte-Sabine. Or, on voit à Sainte-Sabine la dalle tumulaire sur laquelle il se couchait pour prier Dieu, et, sur un tronçon de colonne, la grosse pierre noire, ancien poids romain [1], qu'une nuit le démon lui jeta pour le tuer, et qui ne lui causa ni la mort ni la moindre blessure.

Au témoignage de Piazza, cinq vers latins remémoraient autrefois le triomphe de l'homme de Dieu. Je regrette de ne les y avoir plus rencontrés, car je ne doute pas que la poésie n'en soit à peu près contemporaine du prodige. Les voici tels que les cite l'*Emerologio di Roma* (Rome, 1713, t. II, p. 511) :

« Credidit orantem jacto contundere saxo
Sanctum hic Dominicum hostis versutus ad illum ;
Illœsum Dominus servat : mirabile factum
Marmoris illæsi confractio monstrat in ævum
Hisque fidem præbet suspensus et iste molaris. »

Je regrette également que pour mieux assurer la conservation de la dalle tumulaire, on l'ait tirée de la crypte où elle gisait à terre, pour la dresser, loin de là, le long d'un mur. C'est à la fois violer le respect dû aux traditions et fausser le sens de cette inscription commémorative :

SUPER HUNC SEPULCHRALEM LAPIDEM
QVO OLIM SANCTORVM MARTYRVM
ALEXANDRI EVENTIJ THEODVLI
SABINÆ ET SERAPHIÆ
CORPORA CLAUDEBANTUR
S. P. DOMINICVS
TOTO CORPORE PROSTRATUS
ORARE CONSUEVIT

[1] Minéralogiquement parlant, elle est de même nature que la *pierre de touche*. V. mon *Année liturg.*, p. 84, note 1, et Corsi. *Delle pietre antiche*, Rome, 1845, in-8°, p. 162-164. Corsi nomme cette pierre *lapis æquipondus*, *pietra nefritica*

Le couvent de Sainte-Sabine possède encore la cellule qu'habita saint Dominique, et où le saint Fondateur conféra dans de pieux entretiens, quelquefois bien avant dans la nuit, avec deux autres fondateurs ou rénovateurs d'Ordre, saint François d'Assise et saint Ange, général des Carmes. Une fresque, placée au-dessus de l'autel, et élucidée par une inscription, rappelle ces pieux colloques :

ATTENDE ADVENA
HIC OLIM SANCTISSIMI VIRI
DOMINICVS. FRANCISCVS. ANGELVS. CARMELITA
IN DIVINIS COLLOQVIIS VIGILES PERNOCTARVNT

On me permettra d'être sévère dans mon appréciation. J'aurais préféré voir l'humble cellule, qui mesure douze pas de longueur sur neuf de largeur, dans sa primitive simplicité, plutôt que de la trouver transformée, par la munificence des Papes et des Rois, en sanctuaire enrichi de marbres et de peintures. Il semble que l'esprit de saint Dominique l'ait quittée, du jour où de pompeuses inscriptions ont annoncé que des mains trop généreuses avaient altéré sa physionomie austère. Qu'on en juge par ces quelques lignes :

CLEMENS IX PONT. MAX. [1]
ARCANVM HVNC S. P. DOMINICI RECOLLECTIONIS LOCVM
PVBLICÆ FIDELIVM DEVOTIONI
APTARI ET EXORNARI FECIT AN. II. PONTIF. [2]
ET SAL. [3] M. DC. LXIX

Charles IV d'Espagne augmenta la chapelle d'un vestibule. Il se justifia en prétextant une *ruine imminente* (j'entends tous les jours invoquer le même motif par ceux qui veulent à

[1] Pontifex Maximus.
[2] Anno II pontificatus.
[3] Salutis.

tout prix renverser nos anciennes et solides églises), et un besoin urgent d'*accession plus commode* pour les fidèles. J'aimerais à le croire sur parole :

DOMVS. ISTHAEC
SACRAE. PRAEDICATORVM. FAMILIAE
SEX. AB. HINC. SAECVLIS. IVRIS. FACTA
S. DOMINICI. IN VRBE. PRAECIPVA. SEDES
CHAROLI. IIII
HISPANIARVM. REGIS
IVSSV. ET. IMPENSIS
EX. DIREPTIONE. IMMINENTI. VINDICATA
B. [1] FVNDATORIS. SACELLO
OPERIBVS. MARMOREIS. EXCVLTO
ET. COMMODIORE. ACCESSV. DONATO
FRATRIBVS. PRAEDICATORIBVS. OBVIANTIBVS
REGIAE. MAJESTATI
IIII. ID. [2] SEPTEMB. A. R. S. [3] MCCMXV
PRAECLARA. MVNIFICENTIA
RESTITVTA
IN. PRISTINVM. IVS. ITERATO. REDIIT
EIVSDEM. ORDINIS. FRATRES
KAL. QVINTIL. MCCMXVI [4]
HOC. GRATI. ANIMI
M. P. C. [5]

J'ajouterai, avec le R. P. Lacordaire, que l'on voit encore dans le même couvent « la salle où saint Dominique donna l'habit à saint Hyacinthe et au bienheureux Ceslas, et, dans un coin du jardin, un oranger planté par lui qui tend ses pommes d'or à la pieuse main du citoyen et du voyageur. » (*Vie de saint Dominique*, ch. XII). Ce que la modestie bien

[1] Beati.
[2] Idus, 10 septembre
[3] Anno reparatæ salutis.
[4] 1816.
[5] Monumentum poni curavere.

connue de l'illustre prédicateur lui a fait taire, je dois le révéler, car c'est un trait de plus à sa louange. Le vieil oranger dépérissait, lorsque de sa souche rajeunie sortit, il y a quelques années, une tige vigoureuse qui atteint actuellement presqu'à la hauteur du tronc desséché. Cette croissance inattendue n'a pas échappé aux novices d'alors, qui, profès maintenant, ont cherché dans ce rajeunissement de l'arbre vieilli, le symbole de la rénovation de l'Ordre de Saint-Dominique par l'utile et exemplaire réforme des PP. Lacordaire et Jandel.

En voilà assez sur la vie de saint Dominique à Rome. Mon but était d'expliquer les peintures du cloître de Saint-Sixte-le-Vieux : je m'y arrête sans plus m'en détourner. Mais d'abord, laissons au R. P. Lacordaire décrire l'aspect général d'un cloître dominicain :

« On éleva rapidement sur le flanc de l'église un cloître modeste. Un cloître est une cour entourée d'un portique. Au milieu de la cour, selon les traditions anciennes, devait être un puits, symbole de cette eau vive de l'Écriture qui *rejaillit dans la vie éternelle*. Sous les dalles du portique, on creusait des tombeaux; le long des murs, on gravait des inscriptions funéraires; dans l'arc formé par la naissance des voûtes, on peignait les actes des Saints de l'Ordre ou du monastère. Ce lieu était sacré; les religieux même ne s'y promenaient qu'en silence, ayant à l'esprit la pensée de la mort et la mémoire des ancêtres. La sacristie, le réfectoire, de grandes salles communes régnaient autour de cette galerie sérieuse, qui communiquait aussi à l'église par deux portes, l'une introduisant dans le chœur, l'autre dans les nefs. Un escalier menait aux étages supérieurs. » (*Vie de saint Dominique*, ch. VIII.)

Tel se présente aujourd'hui aux regards du voyageur

attristé le cloître solitaire de Saint-Sixte, inhabité, à cause des émanations fiévreuses de son sol, ouvert à de rares intervalles aux religieux irlandais du prieuré de Saint-Clément [1] qui en ont la propriété, et encombré du matériel d'un carossier et d'un charpentier qui louent et ferment une partie de ses arcades.

Quel contraste! La mort a succédé à la vie, l'industrie à la prière; un lieu sanctifié par la vertu est livré aux usages profanes! Mais, oublions les réalités du présent pour admirer les quarante-deux tableaux peints à fresque par André Casale, qui les a signés et datés, A. C. P^IT. 1728 [2], à la trente-huitième travée, vers la fin de son œuvre si remarquable.

S'il est vrai que la peinture, sœur de la poésie, a comme elle, ses licences, *ut pictura poesis*, nous excuserons le peintre de n'avoir pas suivi constamment l'ordre chronologique établi par les biographes de saint Dominique. Ce qui nous peine davantage, c'est de n'avoir qu'une série incomplète, tant à cause des planches qui masquaient plusieurs scènes, lors de mon séjour à Rome (1853-1856), que des lacunes occasionnées par l'incurie ou la négligence des locataires.

Une légende, de deux distiques pour chaque fait, est peinte à chacune des arcades. Cette poésie harmonieuse, facile, conviendrait pleinement au sujet qu'elle explique si, par-ci par-là, quelques mots, indignes de la littérature chrétienne, ne s'y étaient fourvoyés. Avec un peu de bonne volonté, le poète eût évité ces locutions mal sonnantes de *Ales, Herculeos lacertos, Apollinis artes* et surtout de *mulciber* qu'il fallait laisser aux Métamorphoses d'Ovide.

[1] V. mon *Année liturgique*, p. 213

[2] « Il chiostro del convento fu colorito a fresco da Andrea Casale. » VISCONTI, *Citta e famiglie di Roma*, t. III, p. 383.

Les vers sont écrits sur deux lignes, coupés parfois par des virgules trop peu nombreuses et trop isolées pour former une véritable ponctuation. Ils ne sont pas, comme à saint Onuphre, traduits en italien. L'orthographe en est assez régulière et n'offre d'autre particularité qu'une confusion fréquente des U et des V, sans règle fixe; car, au début, la seule consonne V est employée; plus loin, l'U fait initiale et le V entre dans le corps du mot; vers la fin, il semble que toute manière d'écrire soit indifférente.

1. La pieuse et noble épouse de Guzman va prier à l'autel où reposent les reliques de saint Dominique de Silos, qui comble ses vœux en lui promettant la fécondité. En retour, elle donne à son fils le nom de Dominique :

AD SACRA DOMINICI DE SILOS OSSA PERORANS
VXOR GVSMANI CONCIPIT INDE VIRVM
GRANDE IDEM DEDIT HVIC NOMEN VIRTVTE QVOD ISTE
REDDIDIT EXTRVCTO SIC ORDINE NOBILIVS

2. La mère de saint Dominique voit en songe le fils qui doit naître d'elle, sous l'emblême d'un chien et d'un flambeau allumé; car l'humble religieux avait pour mission de garder inviolablement la foi et d'éclairer l'univers :

ASTITIT INSOLITVS MATRI PER SOMNIA PARTVS
ASPICIT ILLA CANEM QVI GERIT ORE FACEM [1]
FAX HÆC ISTE CANIS DVO SVNT PRÆSAGIA NATI
QVOD FIDEI CUSTOS SPLENDOR ET ORBIS ERIT

3. Un jour que Dominique dormait, étendu sur la terre nue, un essaim d'abeilles voltigea sur sa bouche, présage du bien qu'il sut choisir à l'exclusion du mal :

[1] Les Dominicains meublent la chape de leur écusson de ce symbole qu'avait également choisi pour ses armoiries, par allusion à son nom, Mgr Dominique Sibour, archevêque de Paris.

DOMINICO IN TERRA DURAM CARPENTE QVIETEM
AD PVERI FAVCES CONVOLAT AGMEN APVM [1]
NVTRITVR NVNC MELLE PVER GVSMANVS VT . . . .
ELIGAT OMNE BONVM REPROBET OMNE MALVM [2]

4. Il reçoit le saint Baptême.

5. Un prêtre, à la messe, proclame que Dominique sera le réformateur de l'Église [3], non par erreur, comme le croyait sa mère, mais par l'esprit de prophétie qui l'inspire :

DVM CELEBRANS DOMINVS VOBISCVM DICERE DEBET
ECCE REFORMATOR. . . . . ET OBSTVPVIT :
MIRATVR MATER QVOD MVTET VERBA SACERDOS
AST NON ERRAVIT NAMQVE PROPHETAVIT

6. Dominique, dès ses jeunes années, sut se plier aux observances des chanoines réguliers de Saint-Norbert, dont il avait revêtu l'habit :

DVM NORBERTIADUM TENERIS SECTATOR AB ANNIS
MORES ET RITVS DISCIT ET ASSEQVITVR
QVID MIRVM HÆC EADEM SI RELLIGIONIS ALVNNOS
QUÆ PVER ADDICIT, POST PATRIARCHA DOCET ?

7. Dans un temps de famine, il vend meubles et livres pour en distribuer le prix aux pauvres.

8. En compagnie de l'évêque d'Osma et de douze autres prélats, Dominique arrive en France, où il se voue à la défense de la religion attaquée par les hérétiques :

OBLITVS VITÆQUE SVÆ FASTUSQVE SUPERBI
SE TREDECIM IVNGIT PRÆSULIBUS SOCIUM
MAGNAQ. [4] PROSPICIENS ANIMARUM COMMODA CHRISTI
MILES IN HÆRETICAM BELLA CIET RABIEM

[1] Le même prodige se lit dans la *Vie de saint Ambroise* et dans celle de *saint Pierre Nolasque*.

[2] Isaïæ, c. VIII, v. 15.

[3] De sa bouche sortent ces paroles, comme un rayon de lumière qui éclaire : *Ecce reformator... Ecclesiæ*.

[4] Q suivi d'un point signifie *que*

Les tableaux de 9 à 20 sont invisibles ou mutilés.

21. Deux livres sont jetés au feu, l'un hérétique, l'autre orthodoxe. Le premier est dévoré par les flammes, tandis que le second demeure intact :

HÆ LEGES SUNTO HINC PUGNA, HINC VICTORIA, VICTUS
ILLE CADET, VICTUS PERDITUR IGNE LIBER
VINCIS, DOMINICE, ECCE TUUS LIBER EXILIT IGNE
AGNOSCIT SCRIPTUM MULCIBER IPSE TUUM

22. La croisade est entreprise contre les Albigeois. La croix en main, saint Dominique marche à la tête des troupes. La Vierge, par sa présence, soutient son ardeur.

23. Il emploie avec succès contre l'hérésie le Rosaire, dont Marie lui révèle l'efficacité en le lui remettant [1] :

DOMINICO DAT VIRGO ROSAS QUEIS CONTERAT HOSTES
QUI NIMIUM PERFIDA BELLA GERUNT
HIS ARMIS DOMANS GUSMANUS TARTARA VINCIT
. . . . . . QUIS NEGET ESSE ROSAS

24. Pendant une maladie, saint Dominique est consolé par la Sainte Vierge, qui adoucit ses souffrances au moyen du lait qui jaillit de son sein [2] :

[1] La légende du Bréviaire romain, revue par Benoît XIV, alors promoteur de la foi (V. *Analecta juris Pontificii*, 1859, col. 1381 et suiv.), attribue l'institution du Rosaire à une révélation faite par la sainte Vierge à saint Dominique, qui fut dès-lors le plus ardent propagateur de cette dévotion. Voici quelques passages de la quatrième leçon : « ... Auxilium beatæ Virginis... enixis precibus imperavit (sanctus Dominicus) : a quâ, ut memoriæ proditum est, cum monitus esset ut Rosarium populis prædicaret, velut singulare adversus hæreses et vitia præsidium... Est autem Rosarium certa precandi formula, qua quindecim Angelicarum salutationum decades, oratione Dominica interjecta, distinguimus... Ex eo ergo tempore pius hic orandi modus mirabiliter per sanctum Dominicum promulgari augerique cœpit. »

[2] Saint Bernard éprouva la même consolation. Ce double miracle nous donnerait peut-être la raison de ces nombreux reliquaires du Moyen-Age qui, selon leurs étiquettes, contiennent le *sainct laict* de la Vierge. L'abbé Daras a fourni, dans sa *Légende de Notre-Dame*, p. 155 et suiv., de très curieux détails sur cette question, qui intéresse l'iconographie et l'hagiographie.

25. Saint Dominique sauve du naufrage, par ses prières, des pèlerins qui se rendent à Saint-Jacques de Compostelle et traversent la Garonne sur une barque :

INCOLVMES DEDVXIT RVBRI TRANS VADA PONTI
ET SICCVM MOIISES PER MARE FECIT ITER
AT TV, DOMINICE, IMMERSOS IAM GVRGITE SALVAS
. . . . VNDA PROTERVA TVIS

26. Une nuit que le pape Innocent III dormait dans son palais de Latran, il vit en songe la basilique voisine prête à tomber et saint Dominique qui en soutenait sur ses épaules les murailles chancelantes [1].

27. Le Christ apparaît à Dominique et lui montre ses plaies saignantes [2].

28. Dominique se présente devant le pape Innocent III, qui refuse de le recevoir.

29. Saint Dominique priait dans la basilique vaticane pour la dilatation de son Ordre, lorsque les Apôtres saint Pierre et saint Paul, venant à lui, lui présentèrent, Pierre un bâton, et Paul un livre, et il entendit ces mots sortir de leur bouche : *Va et prêche* :

DAT PETRVS BACVLVM, SACRVM PAVLVSQVE VOLVMEN
TALIA TE CHRISTI MVNERA PRÆCO. . . . . . .
NAM BACVLVS MAGNOS NOCTVQVE DIVQVE LABORES
EXIGIT ET POPVLI (I)VVET DOCVMENTA LIBER

30. Renaud, lecteur en l'Université de Paris et doyen de l'église d'Orléans, se trouvant à Rome, y tomba malade. La Sainte Vierge le guérit et lui donna le scapulaire blanc, qu'adopta depuis l'Ordre des Frères-Prêcheurs :

[1] La chronique versifiée de la basilique de Latran, que je rapporterai plus bas, ne cite pas saint Dominique, mais seulement saint François, de même qu'il n'est fait ici mention que de saint Dominique. Le fait cependant paraît hors de doute (V. Lacordaire, *Vie de saint Dominique*, chap. VII), à moins qu'il ne s'agisse de deux visions différentes.

[2] Ce motif très-répandu, surtout au XV[e] siècle, se rencontre déjà, dès le XIII[e], en Italie.

VIRGINIS E MANIBVS REGINALDVS INVNGITVR ÆGER
ORDINIS HVIC VESTES MONSTRAT ET ILLA SACRI
GVSMANVS STVPET ET PRIMVS SE VESTIT ILLIS
EXEMPLVM PRÆBENS FRATRIBVS IPSE SVIS

31. Au couvent de Saint-Sixte, qu'il fait réparer, Dominique ressuscite un ouvrier écrasé par la chute d'une voûte :

SVB MAGNA FABER ATTERITVR SÆVAQVE RVINA
DOMINICIQVE FVGAX VITA REDIT PRECIBVS
QVID FALSÆ TOTIES MEMORANTVR APOLLINIS ARTES
IPSAM ETIAM CVRAT DICTA MEDELA NECEM

32. Une femme avait quitté son enfant malade pour entendre saint Dominique qui prêchait à Saint-Marc [1]. A son retour l'enfant était mort. Aussitôt elle le porte au Saint, qui fait sur lui le signe de la croix et le relève vivant :

IPSA PRECES ETIAM SENSIT MORS DVRA POTENTES
DVM RATA QUÆ FVERAT IRRITA FACTA FVIT.
VNICVS EST VIDVÆ NATVS, MORS OCCVPAT ILLUM
DOMINICVS MISERÆ REDDIT EVM VIDVÆ

33. Napoléon de Fossanova, jeune homme plein d'espérances, est renversé de cheval et meurt des suites de ses blessures. Saint Dominique, à qui on l'apporte, lui rend la vie :

STERNIT HVMO IVVENEM SONIPES QVEM FLEBILIS ALMA
VRBIS ROMA INNVMERIS PROSEQVITVR LACRIMIS
DOMINICVS PRESTO EST MISERIS PRECIBUSQVE REPORTAT
QVAM VELOX PRÆDAM MORS PUTAT ESSE SUAM

[1] La collégiale de Saint-Marc, en souvenir de ces prédications du Carême, a élevé un autel à saint Dominique, dans le collatéral droit, et placé au retable un tableau représentant la résurrection de l'enfant de Gertrude de Bubalischi. On lit au-dessous :

S. DOMINICVS. PRIMAS. QVADRAGESIMALES. IN. HAC. BASILICA
CONCIONES. HABENS. DEFVNCTVM. FILIVM. NOB. FOEMINAE
GERTRVDIS. DE. BVBALISCHIS. VITAE. RESTITVIT. AN. D. MCCXVIII

34. Le Démon, sous la forme d'un singe, obsède saint Dominique pendant qu'il étudie et écrit. Pour le punir, il lui fait tenir la chandelle qui l'éclaire, jusqu'à ce qu'il se brûle, et le chasse ensuite à coups de fouet :

DVM STVDET ET SCRIBENS NOCTVRNAS DISTRAHIT HORAS
ILLI CAVTA VELVT SIMIA DÆMON ADEST
OPPORTVNA VENIT CANDELAM EST IVSSA TENERE
CŒPERIT VT FICTAS VRERET FLAMMA MANVS

35. Saint Dominique voit, dans un moment d'extase, la Vierge portée sur les nuages et couvrant de son manteau l'Ordre entier [1] :

SENSIBVS ABRIPITVR TOTVS, CÆLVMQVE PERERRAT
AST INIBI NVLLVM PLANGIT ADESSE SVVM
SISTE INQVIT CHRISTVS, LACRYMAS ET QVÆRERE NOLI
EN MARIÆ CERNIS QVOS LATITARE TOGA

36. Sa modestie lui fait refuser les honneurs qui lui sont offerts; sa sainteté attire sur ses pas une foule empressée, heureuse des lambeaux qu'elle arrache à sa robe :

OBLATOS ETIAM MERITOS FASTIDIT HONORES
TER PETITVR PRESVL, TER VETAT IPSE PETI
ECCE ETIAM QVID NON AVSIT DEVOTIO VVLGI
SANCTE, TVAM SCINDVNT DILACERANTQVE TOGAM

37. A sa voix, sur un signe de sa main, la nuée reste en suspens et la pluie n'atteint ni lui ni son compagnon :

GVSMANVS SIGNAT CRVCE NVBILA PENET(RAT)
(CVM)SOCIO PLVVIAS PRETERIT INCOLVMIS
. . . . . . SACERAM, SARCIT VESTEM FRATRIQVE MI(NORI) [2]
. . . . QVAM MODO DENTE CANIS

[1] Les Cisterciens allèguent une vision analogue lorsqu'ils représentent la Sainte Vierge, protectrice de l'Ordre, étendant son manteau autour de leur écusson.

[2] Une grande union a toujours existé entre les Frères-Prêcheurs et les Frères-Mineurs. Elle remonte aux fondateurs mêmes des deux Ordres et se perpétue à Rome par une touchante coutume, que j'ai signalée dans mon *Année liturgique*, p. 105, et que je laisse volontiers raconter au R. P. Lacordaire, tant son style a de charmes :

38. Il chasse le démon du corps d'un possédé nommé Pierre :

DVM LOQVITVR DIVVS PECCATOR NOMINE PETRVS
INGREDITVR TEMPLVM DÆMONE CAPTVS ERAT
. . . . . POPVLO PATEFE . . . . . . SVA CRIMINA . . . . . .
LIBER . . . . EGREDITVR VIRGINIS . . . .

39.

DVX VENETVS SANCTVM QVEM IAM PER SOMNIA
EXSPECTATQVE SVVM MOX IVBET ESSE SOLVM
. . . . . . DERAT ANGELICAS TVRBAS, ALBASQVE COLVMNAS
. . . . . . GVSMANO REDDIDIT ESSE . . . . . .

40. Un ange lui annonce sa mort, dont il fait part à ses religieux:

OPTATÆ TANDEM MORTIS PRÆNVNTIVS ALES
. . . . FILIIS DATQVE APERITQVE DIEM
. . . . VICTOREM VOCAT . . . .
. . . . PVGILEM PAL . . . .

41. Quand Dominique mourut, frère Guala, prieur du couvent de Brescia, aperçut en songe une ouverture qui se faisait au ciel et deux échelles qui descendaient jusqu'à terre par cette ouverture.

« Chaque année, lorsque le temps ramène à Rome la fête de saint Dominique, des voitures partent du couvent de Sainte-Marie-sur-Minerve, où réside le général des Dominicains, et vont chercher au couvent d'Ara Cœli le général des Franciscains. Il arrive accompagné d'un grand nombre de ses frères. Les Dominicains et les Franciscains, réunis sur deux lignes parallèles, se rendent au maître-autel de la Minerve, et, après s'être salués réciproquement, les premiers vont au chœur, les seconds restent à l'autel pour y célébrer l'office de l'ami de leur père. Assis ensuite à la même table, ils rompent ensemble le pain qui ne leur a jamais manqué depuis six siècles, et, le repas terminé, le chantre des Frères-Mineurs et celui des Frères-Prêcheurs chantent de concert, au milieu du réfectoire, cette antienne. « Le Séraphique François et l'Apostolique Dominique nous ont enseigné votre loi, ô Seigneur! » L'échange de ces cérémonies se fait au couvent d'Ara Cœli pour la fête de saint François, et quelque chose de pareil a lieu par toute la terre, là où un couvent de Dominicains et un couvent de Franciscains s'élèvent assez proche l'un de l'autre pour permettre à leurs habitants de se donner un signe visible du pieux et héréditaire amour qui les unit. » (*Vie de saint Dominique*, ch. VII.)

Au sommet de l'une était Jésus-Christ ; au sommet de l'autre, Marie. Au bas, entre les deux échelles, un siége était placé, et sur ce siége un frère, la tête voilée de son capuce. Le long des deux échelles, des anges montaient et descendaient, en chantant des cantiques. Et les échelles s'élevaient au ciel et avec elle le siége. Quand elles furent tout-à-fait en haut, le ciel se ferma [1]:

AVDITVR EN TANDEM SANCTÆ SCENA VLTIMA VITÆ
ET CHARIS DICIT TRISTE VALE SOCIIS
VELVT HERCVLEOS ONERAT QVI PRÆDA LACERTOS
EST GEMINIS SCALIS VISVS IN ASTRA RA . . . . . .

42. Funérailles de saint Dominique.

Je terminerai ce qui concerne saint Dominique par quelques détails sur son iconographie et le Rosaire.

En 1706, l'Ordre des Frères-Prêcheurs éleva, dans la Basilique vaticane [2], une statue de marbre blanc à la gloire de son Fondateur. Or, saint Dominique y est représenté avec l'habit de son Ordre : chaussure noire, bas blancs, tunique ou robe blanche, ceinte par une lanière de cuir non teint, scapulaire blanc, manteau ou chape noire, large tonsure et tête rasée en couronne : il prêche et tient en main le livre que lui donna saint Paul. A ses pieds, le chien que vit sa mère, porte un flambeau allumé.

A Saint-Sixte-le-Vieux, des fresques de la fin du XIV[e] siècle, peintes sur les murs de l'ancienne abside, ajoutent au livre une branche de lis fleuri ; car jusqu'à la mort, suivant ses dernières paroles, *il conserva une chair pure et une virginité sans tache* [3].

[1] R. P. Lacordaire, *Vie de saint Dominique*, c. XVII

[2] ORDO PRÆDICATORVM
FVNDATORI SVO
EREXIT
MDCCVI

[3] R. P. Lacordaire, *Vie de saint Dominique*, c. XVII

D'autres fresques, au palais du Vatican et à Sainte-Sabine complètent la série, déjà si fournie, des traits de la vie de saint Dominique. Dans la salle des cartes géographiques, Grégoire XIII fit représenter le miracle par lequel saint Dominique nourrit la communauté, qui n'avait pas de pain : deux anges, à sa prière, apportent deux corbeilles pleines à la table du prieur :

S. DOMINICO ANGELI
PANEM. BONONIAE MINISTRANT

A Sainte-Sabine, on le voit prêchant devant le pape Honorius III et instituant la confrérie du Rosaire ; créé maître du Sacré Palais et recevant la communion, tandis que les anges tiennent la nappe ; scènes ainsi interprétées, car Rome met une rubrique à chaque tableau et parle sa langue à elle, le latin :

DEVOTIO AC CONFRATERNITAS. SSMI. ROSARII. IN. ECCLESIA. S. SABINAE
MAGNA. POPVLI. DEVOTIONE. OPERA. S. DOMINICI. FVIT. CONSTITVTA.
MALVENDA IN ANNALIB. SVB ANNO. MCCXVIII

DOMINICVS. IAM. FAMA. ET. MERITIS. CLARVS ROMAM VENIT AB ONORIO III
SACRI PALATII PRIMVS MAGISTER CREATVS EST APVD S. SABINAM
MALVENDA IN ANNALIB. SVB ANNO MCCXVIII. ET FLAMINIVS

ASPICITE ANGELI. DEI. QVAE FECIT NOBISCVM
ET. CVM. TIMORE ET TREMORE CONFITEMINI ILLI
REGEMQVE SECVLORVM. EXALTATE. IN. OPERIBVS VESTRIS
BENEDICITE. DOMINVM. AGITE. DIES. LAETITIAE. ET CONFITEMINI ILLI
Tobiæ, c. 13, 6.

Après de tels et si consolants exemples, l'on comprend et l'on approuve la prédilection toute particulière que l'Ordre rajeuni porte à Sainte-Sabine, dont il a fait le siège de la

Réforme et qui, de nos jours, refleurit en piété et en vertus, comme au temps du saint fondateur.

Rosaire, *Rosarium*, dans son acception première et étymologique, signifie *un lieu planté de roses, un rosier* (V. DU CANGE, V° *Rosarium*). Par extension, il se dit également d'un bouquet de roses, et, par métaphore, selon les uns, conformément à la légende, selon d'autres, nous assimilons le chapelet à un de ces bouquets odorants, dont les fleurs sont symbolisées par les grains de couleur qu'unit un fil de soie ou de métal. Je ne m'étonne plus si, prenant ce mot à la lettre, les Dominicains ont peint sous les cloîtres de leur monastère de Sainte-Marie-sur-Minerve, à Rome, le Rosaire sous la forme d'un rosier. Or, du cœur de saint Dominique, assis et pensif, jaillit comme d'une terre bénie un rosier frais et vigoureux, aux branches multiples et aux feuilles nombreuses. Sur ces tiges fleurissent et s'épanouissent, à la manière des roses, les quinze mystères de la vie de Notre-Seigneur, en l'honneur desquels le Rosaire a été institué. L'idée est gracieuse, ingénieuse même, mais elle a sa source, son principe, dans les arbres de Jessé peints à profusion, en Italie aussi bien qu'en France, pendant toute la durée du Moyen-Age.

Notre terme français de *chapelet* paraît, tout d'abord, s'écarter beaucoup de ces données pieuses du *Rosario* italien. Cependant, quoique moins explicite, il a au fond la même signification et trouve son équivalent dans le *corona* des Italiens. Au Moyen-Age, on disait un *chapel de fleurs*, comme maintenant nous dirions une couronne. *Chapelet* est le diminutif de *chapel*.

Tout cela ressort évidemment et naturellement de la délicieuse légende que j'emprunte à saint Jean de Capistran et à l'Anonyme du *Stellarium coronæ Mariæ Virginis*. J'ai respecté ce texte, que sa longueur m'empêche de traduire et que sa

naïveté ne me permet pas d'effleurer par une pâle analyse. Il est de ces légendes qui ne peuvent passer dans notre langue appauvrie qu'en revêtant, comme l'a fait si élégamment Dom Le Bannier pour les *Méditations* de saint Bonaventure, la forme douce et moins châtiée des siècles écoulés. Je laisse maintenant le lecteur sous le charme de cet attachant récit :

« Ad id de gaudiis Marie promulgante Joh. Capistrano miraculum refertur quod videlicet quidam clericus, ob devotionem beatæ Virginis, cum adhuc esset secularis, solitus erat sertum de floribus vel rosis colligare et imaginem beatæ Virginis cum ipso serto decorare. Factum est, Virgine benedicta favente, quod religionem intravit et seculo renuntiavit : ubi, cum per aliquod tempus permansisset, cœpit anxius esse quod suæ devotioni satisfacere non posset, in eo videlicet quod nequiret flores colligere in religione et imaginem Virginis adornare cum serto, sicut solitus erat facere in sæculo. Unde se proposuit de religione ob hanc solam causam exiturum. Quadam ergo die cum nimis anxiaretur cor ejus in oratione posito apparuit beata Virgo dicens : Fili, noli anxius esse nec de religione exire : docebo ego te quomodo devotioni tuæ melius hic satisfacere valeas pro serto vel corona quam mihi in seculo de floribus faciebas. Nunc fac mihi singulis diebus coronam spiritualem hoc modo : Primo ob memoriam gaudii mei quod habui cum filium meum concepi, dic unum *Pater noster*, gratias agens Deo de beneficio mihi præstito et subjungas decem *Ave Maria*. Secundo ob memoriam gaudii quod habui filium in utero portando et in visitatione Elisabeth consimiliter facias. Tertio, ob memoriam gaudii tempore Nativitatis Filii mei consimiliter facias. Quarto quoque, ob memoriam gaudii quod habui cum tres Magi Filium meum Deum agnoscentes adoraverunt, consimiliter. Quinto, ob memoriam gaudii quod habui cum Filium in templo reperi et postea descendit et erat mihi in omnibus subditus et dulcissime conversatus, consimiliter. Sexto, ob memoriam gaudii quod habui, quando Filius meus resurrexit, consimiliter. Septimo, ob memoriam gaudii quod habui cum in cœlum assumpta sum, dices primo unum *Pater noster* et subjunges tria *Ave Maria*, et sic in toto erunt septem *Pater noster* et LXIII *Ave Maria*. Hoc fa-

ciens singulis diebus acceptiorem mihi facies coronam et tibi magis meritoriam. Hæc dicens evanuit. Iste numerus consonat numero annorum vitæ beatæ Virginis quibus vixit in mundo isto, secundum aliquos. Ille igitur remanens in religione sedula devotione cœpit quotidie hoc perficere. Accidit autem quadam vice post factam professionem ut iter ageret per quamdam silvam cum fratre socio et sic in itinere dictam coronam oraret. Secus viam latitantes erant latrones explorantes per viam transeuntes, qui cum viderent istos fratres videbatur eis quod una pulcherrima virgo astaret fratri oranti dictam coronam et ad singulam salutationem ejus unam rosam pulchram colligens alligaret cum filo aureo ad circulare lignum quod manu videbatur tenere, quasi faceret quoddam sertum. Cumque, completa oratione, irruissent latrones super fratres et eos capientes quererent et dicerent : Ubi est ista puella quæ vobiscum nunc erat? Quo fecistis eam? Illi negabant dicentes quod nunquam vellent mulierem vel fœminam aliquam in societatem habere, quia vovissent castitatem et consortia mulierum tenerentur ex regula fugere. Isti e contrario asserebant vidisse cum eis puellam pulcherrimam, unde traxerunt eos de via ad partes ut eos affligerent et confiterentur quo istam puellam fecissent. Suspirant fratres ad Christum et beatam Virginem. Et ecce apparuit beata Virgo in aere cum multitudine angelorum ferens in capite suo sertum roseum et dicens ad latrones : O vilissimi et iniqui homines, cur audetis meis famulis nocere? Perterriti illi et stupefacti audierunt Virginem benedictam quasi gloriando dicere ad angelos : Ecce quali corona decoravit me iste frater et evanuit. Sicque factum est quod latrones audientes fratrem referentem de prædicta oratione quam beatæ Virgini peroraverat, ad lumen veritatis redeunt, veniam postulant et mundo renunciantes religionem ingrediuntur. Fratres quoque et omnes isti quoad vixerunt coronam beatæ Virginis sedula devotione oraverunt quotidie. »

Stellarium coronæ benedictæ Mariæ Virginis. Augusta, 1502, lib. II, part. II, art. 1.

L'ABBÉ X. BARBIER DE MONTAULT,
Historiographe du diocèse d'Angers.

(La fin à un prochain numéro).

MÉLANGES

ATTRIBUT DE L'ÉVANGÉLISTE SAINT MATTHIEU.

Plusieurs archéologues semblent s'obstiner à répéter que l'attribut de saint Matthieu est l'ange. D'un autre côté nous voyons des artistes figurer cet évangéliste, dans les fresques, dans les vitraux, dans les sculptures, sous l'emblème d'un ange. Nous croyons devoir rappeler à ce sujet la règle iconographique dont on ne devrait jamais se départir. L'Apocalypse nous dit qu'autour du trône se trouvaient quatre animaux qui avaient la forme d'un lion, d'un veau, d'un homme et d'un aigle. Dès les premiers siècles, les quatre animaux apocalyptiques ont été assimilés aux quatre évangélistes, et on leur a donné un nimbe, un livre et quelquefois des ailes. Saint Matthieu a l'homme pour attribut, parce qu'il a raconté les mystères de l'humanité de Notre-Seigneur. Saint Marc a le lion rugissant pour emblème, parce qu'il a proclamé par toute la terre les miracles et la royauté du Sauveur, et que sa voix a retenti dans le désert pour préparer les voies du Seigneur, comme il est dit dans son évangile : *Vox clamantis in deserto : parate viam Domini.* Saint Luc raconte surtout les actes de miséricorde et de sacrifice du Sauveur ; son évangile s'ouvre par le récit du sacrifice légal : aussi est-il représenté par le veau, mémorial des sacrifices judaïques. Saint Jean, pour raconter la génération du Verbe dans le sein de son Père, semble s'être envolé dans les profondeurs des cieux ; il a pour emblème l'aigle, dont le vol se perd dans les nues. Les auteurs du Moyen-Age qui ont vu un bœuf dans l'attribut de saint Luc disent qu'il a proclamé la divinité du Sauveur avec une voix puissante comme celle du taureau. Le symbolisme du tétramorphe tant de fois expliqué par nos vieux liturgistes est succinctement

exprimé dans les inscriptions qui surmontent les quatre évangélistes, sur le fameux bénitier en ivoire de saint Ambroise de Milan (Xe siècle). Chaque évangéliste écrit les mots suivants : saint Mathieu : XPI GENER.; saint Luc : FVIT IN DIEB.; saint Marc : VOX CLAMANTIS IN DE.; saint Jean : IN PRINCIPIO ERAT VERBVM. Au-dessus de chacun d'eux on lit un des vers suivants :

Ora gerens hominis Matthæus terrestria narrat.
Ore bovis Lucas divinum dogma remugit.
Christo dicta fremit Marcus sub fronte Leonis.
Celsa petens aquilæ vultum gerit astra Johannes.

La confusion dont nous nous plaignons apparaît déjà dans quelques œuvres du XVe siècle : des artistes qui avaient perdu le sens des traditions ont parfois alors métamorphosé l'homme en ange, parce qu'ils lui voyaient des ailes dans beaucoup d'anciennes représentations. Ils ne remarquaient point qu'en ce cas, le bœuf et le lion étaient également ailés. Nous engageons les ecclésiastiques qui se font un devoir de surveiller les travaux de leur église, à ne point laisser les artistes dénaturer sur ce point l'antique symbolisme de la liturgie.

J. CORBLET.

CONGRÈS SCIENTIFIQUE DE CHERBOURG.

Le Congrès scientifique ouvrira sa vingt-septième session à Cherbourg le dimanche 2 septembre 1860; elle durera dix jours. Voici quelques unes des questions du programme qui seront discutées dans les sections d'archéologie, d'histoire et des beaux arts : Quels sont les monuments religieux du Cotentin incontestablement antérieurs au XIIe siècle? — En connaît-on qui puissent raisonnablement être atribués au Xe siècle? — Quelle influence la réunion de l'Angleterre et de la Normandie sous la même autorité a-t-elle eue au XIIe siècle, sur les progrès de l'art dans les deux pays, et par suite dans le Maine et l'Anjou? — L'architecture présente-t-elle dans le Cotentin, du XIIe au XVe siècle, des caractères particuliers qui puissent être signalés? — Le système des voûtes domicales de l'Anjou et d'Outre-Loire, dont on connaît deux ou trois exemples dans le Calvados a-t-il pénétré dans le département de la Manche? — Le

calice conservé à Biville a-t-il appartenu au bienheureux Thomas? — N'a-t-il point été offert postérieurement à cette église en mémoire du Bienheureux qu'on y révère? — Quel parti peut-on tirer des matériaux indigènes dans l'ornementation architectonique? — Ne devrait-on pas en cela imiter les Romains et faire usage au moins dans une certaine mesure des roches que produit chaque contrée? — Les roches siluriennes ne peuvent-elles pas produire d'heureux effets par leur assemblage artistement combiné? — Quel rôle la brique devra-t-elle jouer dans ces diverses combinaisons? — Quelle est la valeur artistique du granit au point de vue monumental? — Quelle est la valeur artistique du marbre, au même point de vue, dans nos contrées? — Quelle direction devrait-on donner à l'enseignement du dessin dans les écoles municipales? — Quel résultat pourraient avoir les expositions artistiques, si elles étaient établies d'après d'autres bases que celles qui président aujourd'hui à leur organisation, sur les différents points de la France où elles se produisent?

Travaux des Sociétés savantes.

Commission archéologique de Maine-et-Loire. — Le volume de ses *Mémoires* publié en 1859 contient, entr'autres articles, une *Notice sur l'abbaye de Saint-Georges-sur-Loire*, par M. l'abbé Chevalier, la *Description d'un bas-relief du XVe siècle représentant la récompense des œuvres de miséricorde*, par M. l'abbé Tardif, des *Observations iconographiques sur un livre d'heures du XVe siècle,* une *Biographie du cardinal d'Estouteville*, etc., par M. Barbier de Montault, des *Notices sur l'abbaye de Fontevrault, sur les monuments gaulois de l'Anjou, des Nouvelles archéologiques*, etc., par M. Godard-Faultrier. — Nous trouvons relatée dans ce volume l'inscription suivante qui est gravée sur un portail maintenant ruiné de l'ancienne abbaye de Fontevrault :

Le jour de saint Bernard 1687, madame de Montespan étant ici, a faict commencer ce bâtiment. Le jour de saint Bernard 1689, étant revenue voir madame sa sœur, elle a faict présent de cet hermitage à la communauté et l'a accompagné d'une loterie.

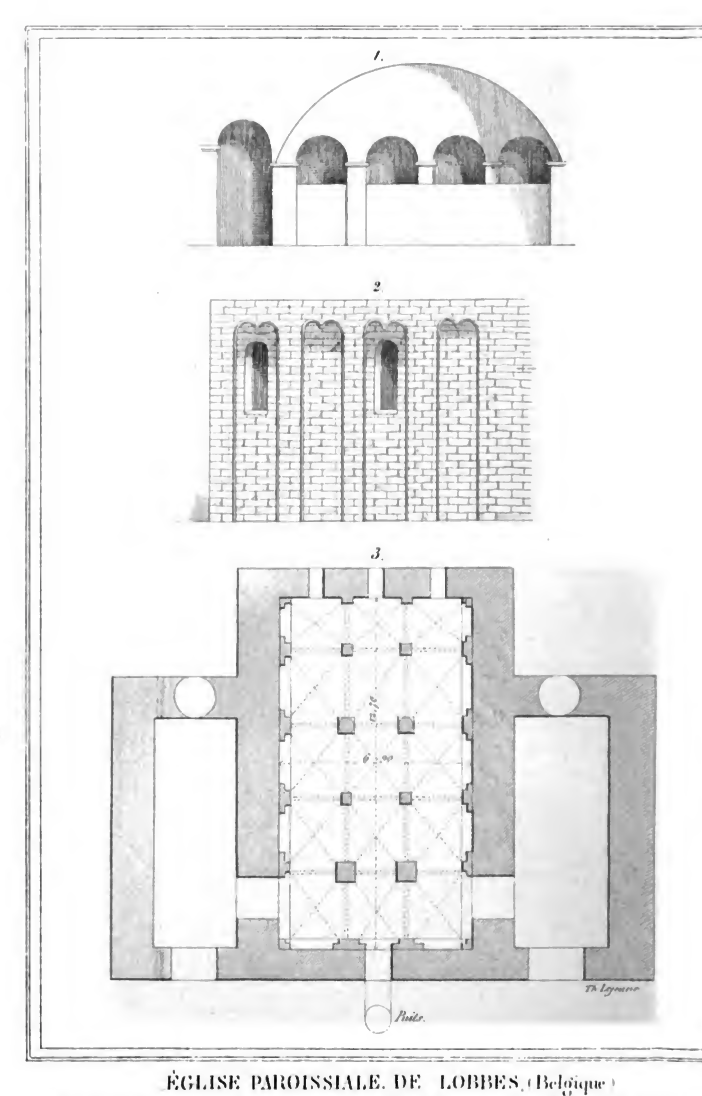
« Cette inscription, dit M. Godard-Faultrier, pourrait donner matière à de curieux développements sur le séjour en Anjou de Madame de Montespan ; mais comme déjà nous avons parlé de cette femme célèbre, dans nos *Nouvelles archéologiques*, n° 39, 1re partie, nous n'y reviendrons pas. Ce qui nous intéresse, c'est le tout petit mot de *loterie* placé dans un coin de l'inscription. Il y avait donc des loteries en 1689 ? Oui certes, et bien auparavant. Les Romains en usaient pendant les Saturnales. Auguste amusait le peuple à l'aide de ce moyen; Néron ne le négligeait point; et l'empereur Héliogabale y mêlait le plaisant au sérieux, c'est-à-dire qu'à côté de lots de valeur s'en trouvaient de ridicules pour faire rire, comme cela arrive encore de nos jours. Le Moyen-Age ne paraît pas avoir goûté ce jeu de plaisir et de hasard que Louis XIV renouvela des Romains, en 1685. C'était à Marly, à l'occasion d'un mariage; quatre boutiques y figuraient dans un salon splendide, et les grandes dames tiraient au sort de magnifiques bijoux. Voltaire prétend que cette loterie fut supérieure à toutes celles des vieux Romains. « Mais, dit un auteur, si cette ingénieuse galanterie du « Monarque, si les plaisirs de sa cour eussent insulté à la misère « du peuple, de quel œil les regarderions-nous? » On ne voit pas en effet dans toutes ces loteries que l'on se soit préoccupé de venir en aide aux pauvres. Toutefois, celle que Madame de Montespan organisa à Fontevrault dut avoir un but de charité, car il est certain que cette belle repentie eut, pour préoccupation à peu près constante, en nos contrées, le soin des malades et des infirmes. C'est ainsi qu'en 1693 elle fonde à Fontevrault un hôpital pour cent vieillards et orphelins de l'un et de l'autre sexe, hôpital qui, en 1703, fut transféré à Oyron, où il existe encore. Nous remercions donc MM. Auguste et Albert Bruas de nous avoir fait connaître cette inscription, de laquelle nous ne craignons point d'induire que l'une des premières loteries de charité fut organisée à Fontevrault. A propos de loteries, M. l'abbé Barbier de Montault nous a communiqué un placard imprimé à Angers, le 1er août 1715, duquel il résulte que, par permission du roi, une loterie avait été accordée aux maire et échevins d'Angers pour la réparation du collége de ladite ville et de sa chapelle. Cette loterie était de trois cent mille livres ; cent soixante-onze mille quatre cent vingt-neuf billets, de

chacun trente-cinq sols, étaient émis ; douze cent soixante-onze seulement pouvaient gagner; une retenue de 15 pour cent devait être faite sur les billets gagnants. Il y avait, par conséquent, une somme de quarante-cinq mille livres à percevoir pour l'exécution des travaux projetés. Le tirage fut fixé au 15 novembre 1716 et devait se faire « en présence de Mgr l'évêque d'Angers, de M. d'Au- « tichamp, lieutenant du roy, de M. le lieutenant-général et pro- « cureur du roy de police, de M. le subdélégué, des maire, éche- « vins et officiers de l'hôtel-de-ville. » Deux enfants de l'hôpital général devaient être désignés pour tirer les billets, et le public fut averti que le roi accordait l'autorisation de distribuer les billets dans quatre généralités, savoir : *Touraine, Bretagne, Poitou* et *Orléans*. Le plus gros lot valait vingt-cinq mille livres et les plus petits étaient de cent livres. »

Nous ajouterons à ces curieux renseignements que les loteries de bienfaisance sont plus anciennes en France que ne le suppose M. Godard Faultrier. Il en existait déjà au XVI[e] siècle, comme on peut le voir dans notre REVUE, tome 1, page 93.

COMITÉ FLAMAND DE FRANCE. — Le tome III[e] de ses *Annales* contient, entre autres articles, une *Étude historique sur deux communes du Moyen-Age, Ypres et Saint-Dizier*, par M. J.-J. Carlier; une Notice sur *l'Origine et l'orthographe des noms de famille des Flamands de France*, par M. L. de Baecker; un Mémoire sur la *Délimitation du flamand et du français dans le Nord de la France*, par M. de Coussemaker; des Recherches sur la *Pénalité en Flandre au XVI[e] siècle*, par M. V. Derode, etc. L'auteur de ce dernier travail donne de curieux renseignements sur le bannissement et sur les pèlerinages forcés qui lui furent parfois substitués : « Le bannissement interdisait au condamné la faculté de se trouver pendant un certain temps sur un territoire désigné. A Dunkerque, les sentences désignent toujours le territoire ou la juridiction de Dunkerque et le comté de Flandre. Elles infligent une durée qui varie considérablement, de trois mois, un an, deux ans, trois ans, six ans, douze ans, vingt-cinq ans, cinquante ans... à perpétuité, et — ce qui est encore plus étendu en réalité, — cent ans ! cent ans et un jour. L'infraction du ban était menacée des peines les plus sévères. Le banni ne pouvait

reparaître sans s'exposer à être mutilé, à perdre l'une ou l'autre oreille, un œil ou les deux yeux, le poing droit ou le poing gauche, à être pendu ou décapité. C'est ce que les greffiers exprimaient de la façon suivante : « Banni... sur l'oreille... sur l'œil gauche... sur les « deux yeux... sur la tête... sur le feu, etc... » Le banni devait partir dans les vingt-quatre heures. Parfois l'échevinage lui accordait une modique aumône pour commencer son voyage. Le bannissement était une punition sévère, mais qui n'avait pas le résultat qu'on en attendait. Ce même moyen était employé dans les provinces voisines; il arrivait en définitive que les territoires avaient fait un échange de leurs gens dangereux, mais non pas que la société fût délivrée de ces agents de désordre ; ce qui ne la sauvegardait guères. D'ailleurs les difficultés de la situation faite aux bannis devaient les pousser à de terribles extrémités et hâter leur démoralisation. C'est peut-être en vue de ce redoutable terme final que le bannissement prit une forme particulière, le pèlerinage. Nos pièces mentionnent des pèlerinages ainsi infligés par la Vierschare pour Saint-Pierre de Rome, Saint-Jacques en Gallice, N.-D. de Folquemberg, N.-D. de Boulogne, Cologne, le Saint-Sang à Bruges, le Saint-Sang à Wilsnack. Arrivés au lieu de leur destination, les pèlerins devaient prendre un certificat de présence qu'ils exhibaient à leur retour. Malgré la moralité extérieure du moyen, ce mode nous paraît essentiellement incomplet. Envoyer un délinquant à Rome, en Espagne, en Allemagne ou ailleurs, sans aucune ressource, c'était en faire au moins un mendiant, et assez probablement un voleur. Ainsi s'explique un fait qui surprend d'abord, je veux dire les déportements de certains pèlerins et la mauvaise réputation qu'ils ont ainsi infligée à leurs confrères plus repentants, plus sincères, plus religieux. »



ÉGLISE PAROISSIALE DE LOBBES (Belgique)

1. Arcades du premier chœur. 2. Arcades simulées des murs extérieurs. 3. Plan de la crypte.

BIBLIOGRAPHIE *

L'ANCIENNE ABBAYE DE LOBBES, *par M. Théophile* LEJEUNE, *de l'Académie d'archéologie de Belgique. Mons,* 1859 ; *in-8° de* 84 *pages.*

L'antique village de Lobbes situé sur les bords de la Sambre, doit au zèle d'un brigand converti la fondation de sa célèbre abbaye. La construction en était entièrement achevée en l'an 697. Dès la fin de du IXe siècle, elle était sous la puissance temporelle des Évêques de Liége ; pour le spirituel, elle dépendit toujours de l'évêché de Cambrai. L'église, dévastée au Xe siècle par les Hongrois, se releva peu à peu de ses ruines. C'est vers le milieu du siècle suivant que la tour actuelle et une grande partie du temple furent construits. C'est encore aujourd'hui un des plus beaux monuments de la Belgique. L'appareil se compose de pierres brutes, irrégulières; on n'y voit point de contreforts; les seuls ornements qui en dissimulent la nudité sont de longues arcades simulées, dans quelques-unes desquelles sont percées des fenêtres sans archivolte (Voyez la planche ci-jointe, fig. 2). L'église a trois nefs et deux chœurs dont le premier seulement est pouvu de bas-côtés. Les arcades du premier chœur sont fort belles; elles ont été bouchées jusqu'aux deux tiers de leur hauteur (fig. 1). Dans la nef, six piliers carrés alternent avec quatre colonnes octogones. Sous le chœnr s'élève une crypte (fig. 3) que M. Schayes croyait remonter à la fin du VIIe siècle, mais que M. Th. Lejeune reporte à une époque un peu moins éloignée. Le plan forme un carré long, ayant 12 mètres de profondeur sur 6 mètres de largeur. Deux grands vestibules, éclairés chacun par un œil de bœuf, sont adossés à la

* Les ouvrages relatifs à l'histoire et à l'archéologie, dont *deux* exemplaires sont adressés à la REVUE, seront annoncés sur la couverture, indépendamment du compte-rendu qui peut leur être consacré dans le Bulletin bibliographique.

crypte. Le vaisseau est partagé en trois nefs par deux rangs de colonnes, dont les chapiteaux n'ont aucune décoration. Il faut en excepter toutefois ceux de deux piliers engagés où sont sculptés deux câbles. C'est dans cette église souterraine qu'était conservé le corps de saint Ursmer, troisième abbé de Lobbes, et de plusieurs autres patrons du monastère.

Ce fut dès le VIIe siècle un célèbre rendez-vous de pèlerinage. On sait que les Souverains-Pontifes, pour faciliter la dévotion aux Lieux-Saints, étendaient à beaucoup de sanctuaires les priviléges d'abord réservés pour saint Pierre de Rome, saint Jacques de Compostelle et quelques autres lieux célèbres, d'un accès difficile pour ceux qui en étaient éloignés. Lobbes qui possédait de si nombreuses reliques obtint cette enviable prérogative, et voyait chaque année, le jour de saint Marc, arriver la procession de 72 paroisses : c'est ce qu'on appelait *Bancroix*. Tous les pèlerins offraient un pain et une obole, une seconde redevance nommée *Consortia*, et une troisième dite *Maille* ou *Obole de saint Pierre*. Chaque possesseur de charrue devait donner un setier d'avoine pour sa *Consortia;* celui qui n'avait qu'une bêche ou tout autre outil n'était taxé qu'à un demi-setier. Chacune de ces aumônes avait sa destination spéciale : le pain servait à la nourriture des frères; les oboles du ban à l'entretien du luminaire de l'église; les *Mailles de saint Pierre*, à l'acquisition du pain et du vin pour le saint sacrifice; l'avoine, à la fabrication de la bière pour les moines.

Au Xe siècle, quelques paroisses se soustrayèrent à ces droits; d'autres n'en acquittèrent plus qu'un des trois. Au siècle dernier, le cortège ne se composait plus que des fermiers les plus aisés des paroisses qui devaient des *Bancroix* au monastère de Lobbes.

M. Lejeune ne s'est point borné à décrire l'église du monastère, à raconter ses anciens usages; il nous a retracé la vie de tous les Abbés, en puisant aux meilleures sources. Son travail est une des plus intéressantes monographies monastiques que nous connaissions. Il a publié presque en même temps deux autres notices, beaucoup plus courtes, l'une sur *les sceaux de la ville de Binche*, l'autre sur *le village de Bray*. Elles témoignent également d'une connaissance approfondie de l'histoire locale.

J. CORBLET.

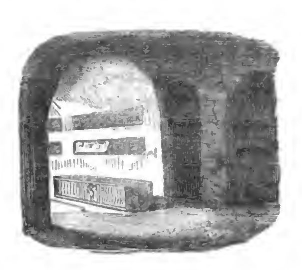
TRAVAUX DU CHEVALIER DE ROSSI SUR LES CATACOMBES DE ROME.

M. le Chevalier de Rossi, qui, tout jeune encore, s'était fait dans les sciences épigraphiques et historiques, une réputation pour ainsi dire européenne, s'est engagé avec ardeur, depuis quelques années, dans l'étude des Cimetières chrétiens de Rome, pendant les âges de persécution. Il ne s'est pas contenté de visiter les Catacombes déjà connues; il est allé à la découverte, et il est parvenu à en retrouver trois dont l'entrée était ignorée et où personne n'avait pénétré depuis dix siècles : celles de Saint Callixte, de Domitilla et de Prétextat. M. de Rossi n'a pas encore publié d'ouvrage proprement dit sur ces recherches : il s'est borné à écrire des Mémoires et des articles de Revues justement appréciés.

M. Ernest Desjardins a consacré aux travaux de M. de Rossi deux articles d'un haut intérêt insérés dans le *Moniteur Universel.* Nous lui emprunterons quelques détails qui rentrent complètement dans le cadre de la REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

On a souvent avancé que, pauvres et persécutés, les premiers chrétiens s'étaient réfugiés dans des carrières abandonnées pour y prier et y cacher les tombeaux de leurs morts. Il est aujourd'hui démontré, grâce aux dernières recherches du savant explorateur, que les souterrains où ils se retiraient ont été creusés aux frais de la communauté chrétienne qui, nombreuse et riche dès la fin du premier siècle, comptait dans son sein des fils des Césars. Les *Arenaria* ou carrières de Pouzzolane n'ont été, pour ainsi dire, que les vestibules des Catacombes. Dans le flanc des cavernes volcaniques, dans les endroits où le tuf présente une résistance suffisante, les chrétiens ouvrirent, de dessein arrêté, ces sortes de labyrinthes qu'on a nommés Catacombes. Ce sont des galeries étroites qui s'entrecroisent et dont le réseau, quelquefois fort compliqué, offrait une nouvelle garantie de sûreté. Ces corridors, souvent trop resserrés pour livrer passage à deux hommes de front, donnent accès à des chambres ou espaces plus larges, et aboutissent, après de longs détours, à la crypte ou confession. C'est là que reposait un saint Martyr sur le tombeau duquel on célébrait les

Mystères sacrés. Le long des parois des galeries, des chambres, de la crypte, et parallèlement à leur direction, étaient étendus les cadavres dans des excavations généralement semi-circulaires ou en forme d'arc (*arcosolium*). Ces sortes de cellules sont superposées à intervalles assez rapprochés et en plus ou moins grand nombre suivant la hauteur de la voûte. En certains endroits, on en trouve quatorze les unes au-dessus des autres. Il fallait ménager la place pour donner asile à un nombre de morts que le père Marchi a cru pouvoir évaluer à six millions.



Dans ces nécropoles, M. de Rossi a découvert des divisions géographiques. Chaque Catacombe était à la fois un cimetière et une église. Prise dans son ensemble, elle avait un nom particulier et une circonscription arrêtée. Comme les paroisses, qui plus tard furent érigées au grand jour, elle avait son vocable et ses limites reconnues.

Lorsque le culte public fut autorisé, les premières basiliques s'élevèrent au-dessus des Catacombes; on chercha même, autant que possible, à les installer dans ces premiers lieux de réunion des fidèles. Lorsque le niveau du sol ne permit pas cette disposition, un escalier fit communiquer l'église avec les souterrains. Les tombeaux des Saints devinrent bientôt le but de nombreux pélérinages. On se plut à les embellir et à y consacrer de riches offrandes. Mais au VIIIe et au IXe siècle, les incursions des Sarrasins mirent un terme à ce pieux empressement. Il fallut transporter les reliques en des endroits plus sûrs et combler l'entrée de plusieurs Catacombes, pour les mettre à l'abri du sacrilège et de la dévastation.

Comme nous l'avons dit plus haut, M. de Rossi a rouvert et exploré trois de ces Catacombes. Il y a découvert une foule d'inscriptions curieuses et des peintures fort intéressantes pour l'iconographie chrétienne. Beaucoup ont été exécutées pendant la période comprise entre le IVe et le VIIIe siècle; mais il en est d'autres qui sont positivement antérieures au quatrième.

Les peintures représentent des emblèmes et des personnages. M. de Rossi a commenté les emblèmes et les a souvent expliqués d'une manière neuve. « La *palme* est la figure de la paix ; — la « *colombe* n'est pas toujours l'Esprit-Saint, c'est aussi l'*âme* du « chrétien ; si elle prend son vol emportant la palme, c'est la belle « formule figurée : *Spiritus in pace* (son âme repose en paix) ; — « l'*ancre* est l'espérance du fidèle ; on la trouve avec l'initiale E « (Ελπις, espoir) ; si elle affecte, à sa partie supérieure, la forme « crucifère, c'est l'espérance dans le Christ, *spes in Christo* ; — le « *navire* est l'Eglise, — le *poisson* est le Christ, — les *pains* repré- « sentent le corps du Christ et le vin son sang. » Le mot **ΙΧΘΥΣ** (poisson) a un sens mystique ; c'est comme l'abrégé d'une profession de foi. Les cinq lettres qui le composent sont en effet les initiales des cinq mots : Ιησους Χριστος Θεου Υιος Σωτηρ (Jésus-Christ fils de Dieu Sauveur). On rencontre souvent des pains et des poissons groupés de diverses manières sans doute significatives.

Les peintures à personnages représentent des scènes tirées de l'Évangile, des Saints tels que saint Cyprien, saint Corneille, les Apôtres ; des allégories telles que le Bon Pasteur, des brebis écoutant les prédications apostoliques. Il arrive souvent que deux sujets se confondent en un seul, comme saint Pierre frappant le rocher de Moïse. Une des plus curieuses fresques se trouve dans la catacombe de Domitilla. C'est l'Enfant-Jésus sur les genoux de la Sainte-Vierge et recevant les présents des Mages. Cette œuvre, qui remonte au IIe siècle, est une preuve de l'ancienneté du culte de Marie. « Cette « fameuse *Adoration* tant de fois figurée, dit M. Desjardins, que « nous avons déjà cité plus haut, a dans ce lieu, et datant de cette « époque, une importance qui n'échappe à personne et qui a fait « murmurer contre M. de Rossi, du fond de l'Allemagne. M. Henzen, « le savant secrétaire de l'institut Archéologique, et qui appartient « à la religion protestante, a élevé courageusement la voix pour « garantir avec chaleur la bonne foi et la haute probité scienti- « fique de M. de Rossi, dévoué avant tout à la vérité et incapable « de l'altérer ou d'en voiler même une partie. »

Il est à remarquer que Saint Pierre a, dans ces peintures, la physionomie qu'on lui donne encore de nos jours. M. Desjardins fait observer à cette occasion « que certaines figures traditionnelles

« que chacun a dans la mémoire pour les avoir vues représentées « toujours avec les mêmes traits et les mêmes attitudes pourraient « bien avoir une origine quasi-historique ; » Il ajoute un peu plus loin : « Si la tradition iconographique du fils de Simon s'est con- « servé du IIIe siècle au XIXe, nous nous demandons si la transmis- « sion n'aurait pas pu avoir lieu du IIe siècle au IIIe ; et si Léonard « de Vinci, et même M. Ingres, ne nous auraient pas donné, sans « le savoir, le vrai portrait de Saint Pierre. »

Quant à la valeur artistique des peintures, bien qu'elles aient du mérite, elles ne sont pas au niveau des productions de l'art païen lorsqu'il était dans tout son éclat. D'ailleurs, le peintre chrétien ne voulait qu'exprimer un sentiment, rappeler une idée. Il ne recherchait pas la perfection des formes; son unique but était de réveiller la piété des fidèles, en retraçant les actions des Saints ou des sujets tirés des Livres sacrés. S'il fallait choisir des termes de comparaison à une époque plus voisine de nous, on pourrait peut-être citer les œuvres d'Orcagna et de Frà Angelico.

Les Catacombes présentent aussi un grand nombre d'inscriptions, des épitaphes, des noms, des invocations, des phrases tirées des Évangiles etc. Ces documents écrits sur la pierre ont été d'une grande utilité à M. de Rossi qui les a déchiffrés avec autant de patience que d'habileté. Il a relevé onze mille inscriptions qu'il se propose de publier dans un ouvrage spécial. Nous applaudissons sincèrement à ces travaux sérieux, dont le résultat est de faire mieux connaître une période encore obscure de l'histoire de l'Église. L'art, l'histoire et la Religion ne peuvent qu'y gagner.

CH. DAVELUY.

DRAMES LITURGIQUES A TOURNAI, *par M. le vicaire général* VOISIN. *Tournai,* 1850 *; in-8° de* 32 *pages.*

L'auteur de cette notice donne d'intéressants détails sur la manière dont on célébrait à Tournai, dans le cours du Moyen-Age, la fête de l'Expectation, la Messe de minuit à Noël, les Matines de Pâques, la fête de l'Ascension, etc. C'est une excellente étude de plus sur la curieuse question des drames historiques.

CHRONIQUE.

La nouvelle flèche de Notre-Dame de Paris est en bois de chêne de Champagne et recouverte de plomb. Exécutée sur un plan octogonal, dont la base a 7 mètres de largeur, cette flèche se compose d'un étage fermé dégageant le comble, de deux étages à jour avec plates-formes accessibles, enfin d'une pyramide supérieure. Sa hauteur est de 45 mètres, depuis le faîtage du comble jusqu'à la croix qui la surmonte.

— On nous écrit de Chollet (Maine-et-Loire) : Les historiens qui se sont occupés d'Antoinette de Magnelai n'ont fait mention ni de l'époque de sa mort ni de sa sépulture. Son épitaphe, gravée sur pierre, était jadis dans le couvent des Cordeliers, de Chollet ; elle est actuellement encastrée dans un mur de la chapelle de l'hospice :

Chy gist, noble et puissante damoiselle
Antoinette de Magnelais,
En son vivant, dame de Villequiers et de Magnelais,
Vicomtesse de la Guerche en Tourainne
Et de Saint-Sauveur le vicomte,
Dame de Montresor de Menethousalon,
Des isles de Marenny, d'Oléron et de ceste ville de Chollet,
Qui trespassa le V[e] jour de novembre MCCCCLX
Dieu en ait l'âme. *Amen.*

— On ne saurait trop engager les Conseils de Fabrique à munir les clochers de paratonnerre. Le fil conducteur peut se cacher dans l'intérieur d'une croix creuse, dominant la flèche, et par conséquent ne saurait porter préjudice à l'aspect monumental du clocher. Un nombre considérable de tours ont été détruites ou endommagées par le feu du ciel, faute de cette précaution peu coûteuse. Ainsi le 19 février dernier la foudre a frappé vingt églises en Belgique ; une

seule n'a pas eu de dégâts à constater : c'est celle de saint Paul, à Liége, qui, seule, avait un clocher muni d'un paratonnerre.

— Mme Jameson, qui a rendu son nom célèbre en Angleterre par ses critiques d'art et ses travaux archéologiques, est décédée le 17 mars, à l'âge de 65 ans. Son principal ouvrage est l'*Art sacré et légendaire*. Les trois volumes parus concernent l'iconographie de la Vierge, des Saints, des Martyrs et des Ordres monastiques. Le quatrième volume, qu'elle laisse inédit, est consacré à Notre-Seigneur et à saint Jean-Baptiste. Parmi ses autres ouvrages, on apprécie surtout son *Guide dans les galeries publiques de Londres* et ses *Mémoires des peintres de l'ancienne école italienne*. On a justement reproché à Mme Jameson d'avoir étudié trop exclusivement la Renaissance et l'Italie, et de n'avoir point fait une part assez large au Moyen-Age.

— Les écrivains qui, de parti pris, dénigrent le Moyen-Age et surtout ses institutions religieuses, deviennent de moins en moins nombreux. Mais il y en a encore qui, par haine pour l'Eglise, n'hésitent pas à recourir au mensonge pour étayer leurs critiques. C'est ainsi que M. Libri, fatigué sans doute d'entendre répéter que les monastères du Moyen-Age nous ont transmis la culture des lettres sacrées et profanes, a affirmé doctoralement que les Livres saints étaient loin d'être répandus à l'abbaye de Clairvaux, que les Évangiles n'étaient admis qu'accompagnés de commentaires, qu'on n'y trouvait à peine que deux ou trois classiques, que les livres d'Aristote en paraissaient exclus, et que ces religieux voulaient rester étrangers aux chefs-d'œuvre de l'antiquité. Nous devons rendre grâce à MM. d'Arbois de Jubainville et L. Pigeotte qui viennent de réfuter ces erreurs et bien d'autres dans leurs *Études sur l'État intérieur des abbayes Cisterciennes, et particulièrement de Clairvaux aux douzième et treizième siècles*. Ils constatent par des documents irrécusables qu'il y avait alors dans la Bibliothèque de Clairvaux 14 Bibles entières sans glose, 20 autres manuscrits renfermant des parties de l'Écriture sainte, 151 manuscrits d'Écriture sainte avec des gloses, mais distinctes du texte, 63 manuscrits renfermant des ouvrages de l'antiquité, dont 24 exemplaires d'Aristote.

J. C.



STATUE DE SAINT JOSEPH

PAR M. FROGET.

La Sculpture religieuse, de même que l'Architecture, tend de nos jours à recouvrer un véritable caractère chrétien. De généreux efforts pour entrer dans cette voie de rénovation ont été couronnés de succès. Parmi les statuaires qui se sont voués de cœur à cette régénération, il faut citer avant tout M. Froget, dont le talent s'est admirablement épanoui sous l'influence des idées chrétiennes.

Il s'est appliqué spécialement à faire revivre les grands types de sainteté que les meilleurs maîtres des divers siècles nous ont transmis. Nous ne voulons point parler ici des statues de la Sainte-Vierge de ce sculpteur, dont l'une, placée en face de la Minerve de Simare à l'Exposition générale des Beaux-Arts, soutenait sans désavantage son rôle d'opposition, et faisait valoir résolument son droit à l'attention du public. Une autre Vierge décore avec honneur aujourd'hui la Cathédrale de Beauvais. Reproduite de même en couleur pour Lunéville, elle appela bientôt, dans une chapelle de Saint-Maur, un pendant digne d'elle : ce fut un saint Joseph, à son tour si bien réussi, que le moulage en fut immédiatement demandé par un grand nombre d'appréciateurs. Mais alors l'auteur compléta sa composition en y joignant un Enfant-

Jésus âgé d'environ trois ans; ce qui releva beaucoup sa première conception. Il y a un exemplaire de ce beau plâtre à Saint-Germain-l'Auxerrois. Mais le désir de plus de perfection encore n'a pas tardé à nous faire donner une épreuve nouvelle du sujet, une autre édition corrigée, améliorée, embellie, telle, enfin, que devait l'exiger le vrai stimulant du progrès, la conscience du mieux.

C'est ce dernier travail que nous désirons faire connaître et goûter. Les lecteurs de la REVUE DE L'ART CHRÉTIEN pourront en apprécier le mérite, en examinant la gravure qui accompagne cet article. Elle est due à l'habile burin de M. Ch. Sauvageot; son effet plastique rend admirablement l'original. Une belle œuvre de sculpture a inspiré une belle œuvre de gravure.

Dans cette figure de grandeur naturelle, rehaussée de croix, de filets et de festons d'or sur le bord du manteau et sur la robe, dans cette effigie à la fois noble et simple, comme il convenait, le Saint serait caractérisé uniquement par son aspect patriarcal, s'il n'avait la tige de lis qui repose sur son bras droit. Nous regrettons de ne pas voir à ses pieds un des instruments du charpentier pour le définir et le désigner encore mieux, s'il était possible. Il est vrai que tout est, dans la tête du personnage, expression de confiance, d'abandon et d'amour : ses traits respirent un air de tradition, une empreinte sacrée des siècles qui rappellent à l'instant le modèle formé dans l'esprit par les pieux souvenirs de l'éducation ; si bien qu'on ne saurait méconnaître qui il est et ce qu'il est dans notre croyance et notre culte. Ranimer ainsi sous le ciseau un souvenir que la dévotion chrétienne aime à voir se répandre et se populariser, était une tâche difficile qui a été remplie avec bonheur par l'auteur justement célèbre de la statue du P. Billuart.

L'Enfant-Dieu au nimbe crucifère dort sur le bras gauche de son père d'adoption. Il y a je ne sais quoi d'instinctivement surnaturel dans le sommeil placide et gracieux de la petite créature qui s'appuie doucement sur le sein qui l'aime et la protége. Pour moi, je n'accepte point sans peine, si ce n'est, à la rigueur, pour marquer le suprême privilége de l'Immaculée-Conception, je n'admets pas une image de la Vierge sans son complément sacré, sans *il bambino,* comme diraient naïvement les Italiens nos maitres. Le tableau touchant de la Mère et du Fils nous reporte aux impressions de notre premier âge, quand nous joignions d'attendrissement nos petites mains devant la Madone. Après l'essai qui nous est présenté, l'Époux de Marie, le dernier patriarche de l'ancienne Loi et le premier de la nouvelle, ne nous paraîtrait pas plus supportable aujourd'hui, si on le séparait de son doux fardeau; tant cette vue, cette scène émouvante, impressionne doucement notre âme : et puis ne se lie-t-elle pas par un nœud mystérieux au sens du dogme qui vient de nous être proposé? Le tact délicat du chrétien doit incliner vers ce sentiment.

Cependant on critiquera peut-être dans la statue de M. Froget, celui-ci un trait, celui-là une ligne, un pli; un autre, une attitude, un mouvement. On dira sans doute que l'enfant a trop de plénitude d'organes; que son front devrait être plus surnaturalisé. On ajoutera que le principal personnage devrait revêtir plus de grandeur, plus de majesté. Nous ne croyons pas ces remarques fondées, tout en admettant que les jugements portés sur cette conception devront être aussi divers que les mérites en sont variés. Les nuances de goût ne peuvent porter atteinte au fond même de l'œuvre. La vie toute humaine de Notre-Seigneur était là presque *l'essentiel à rendre,* avec la mission céleste du protecteur de sa mais-

sance : il fallait donc, pour réussir au degré que nous croyons atteint, s'en tenir à l'exemple de nos ancêtres, à un mélange d'éléments opposés qui n'exclut point le naturel dans les choses de la Grâce. Selon nous, M. Froget a pleinement atteint son but : ses défauts, au dire des uns, seront précisément ses qualités, suivant les autres. Il sera justifié et récompensé par l'accueil qui sera fait à son œuvre.

La statue de saint Joseph de M. Froget peut figurer partout : dans la décoration d'une église, d'une chapelle ou d'un oratoire ; elle ne fera disparate en aucune place où elle se trouvera ; elle sied à merveille dans une niche, comme sur un cipe, un socle ou une console. Nous l'avons vue, dans bien des endroits, nous le répétons, s'élever ainsi sous nos yeux, dans sa première manière ; sa dernière édition assurément n'aura pas moins de bonheur. L'ensemble en est compris et exécuté de telle façon que tous les lieux de prière, toutes les retraites de la piété la peuvent recevoir sans blesser aucune exigence. Ce n'est point une convenance banale que nous tenons à faire ressortir ; c'est le résultat d'études approfondies et de longs efforts pour unir et confondre au besoin des genres différents d'expression. Une fusion ménagée avec soin et habileté n'est point de l'éclectisme : loin de là ; c'est une conquête de notre temps que l'art doit entreprendre, et toute tentative qui, comme celle qui nous occupe, aura produit quelque fruit, devra s'attirer l'intérêt public : cette juste récompense ne fera point défaut à l'artiste qui y a droit.

LE DOCTEUR CATTOIS.

AUMONIÈRES

Tirées de la Collection de M. Oudet, architecte à Bar-le-Duc.

PREMIER ARTICLE.

CHAPITRE PREMIER.

DES POCHES CHEZ LES ANCIENS.

Les Anciens avaient-ils, inhérents ou adhérents à leurs habits, des petits sacs en étoffe, propres à renfermer divers menus objets qu'une civilisation avancée rend indispensables à certaines classes de la société? Nulle trace n'en existe sur les monuments égyptiens [1], ni dans les livres des Juifs qui usaient d'une poche mobile : *Non habebis in eodem sacculo diversa pondera* [2]. Les Perses semblent avoir été dans le même cas; leur *laxus amictus* ne présente aucune ouverture latérale, et l'on ne peut chercher leur bourse ailleurs que dans le long sac pyriforme à gland sphérique, suspendu à la boucle

[1] V. Montfaucon, *l'Antiquité expliquée*. — *Le Costume ou essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité*, par André Lens, peintre, in-4°. Liége, 1776. — Malliot, *Recherches sur les costumes, les mœurs, etc., des anciens peuples*, in-4°, 1804.

[2] Dom Calmet, *Dissertations sur la Bible*, t. i.— *Deut*. c. 25, v. 13

de ceinture chez plusieurs personnages des bas-reliefs Achéménides, sac qui affecte des dimensions considérables pour un simple ornement [1]. Quant aux Grecs, l'habitude générale de leur costume s'écartant peu du vêtement des Romains, on leur appliquera autant que possible ce qui va être dit sur ce dernier peuple.

Les Romains, nous le savons, avaient une civilisation poussée au plus haut degré, quoiqu'elle fût très différente de la nôtre ; or, puisque leurs termes lexicographiques *sinus* et *crumena*, correspondant au mot *poche*, ont un sens déterminé, assez éloigné de l'expression française [2], il faut penser que les habitants de la ville aux sept collines employaient d'autres moyens que les Modernes, pour cacher leurs tablettes, *pugillares, diptycha, tabellæ,* leur bourse, et même, à la rigueur, leur mouchoir de poche [3].

[1] *Voyage en Perse* de MM. FLANDIN et COSTE, *Perse ancienne*, pl. 135, 147, 157, etc. Il est cependant probable que ce n'était qu'un objet de luxe, les Perses donnant volontiers à leurs ornements, surtout aux glands, des dimensions exagérées. V. les harnachements Sassanides, *Voyage en Perse, Perse ancienne*, pl. 152, 183, etc.

[2] Le mot grec θυλάκιον, de θύλακος, sac, d'où θύλακοι, *braccæ, bracæ, larges pantalons*, ne répond pas davantage à l'idée que nous attachons au terme *poche*.

[3] MALLIOT, (T. II, p. 155), s'appuyant sur des autorités qu'il ne nomme pas, affirme que dans l'antiquité, chacun, même les personnes de distinction, usait du pan de son manteau pour s'essuyer les yeux. Le fait est possible, mais doit être fortuit, car si de tout temps et chez tous les peuples, la classe infime s'est servie de ses doigts en guise de mouchoir, il n'en est pas moins avéré que l'usage d'un linge spécial à la propreté du visage remonte à une civilisation très-éloignée de nous. Les Perses connaissaient les mouchoirs de poche ; leurs grands seigneurs le faisaient porter derrière eux par un serviteur chargé en même temps du chasse-mouche (*Voy. en Perse, Perse ancienne*, pl. 147). Ce *pannus* avait à peu près la forme et les dimensions de nos serviettes de table, et on le tenait serré dans la main gauche de manière à ce qu'il bouffât au-dessus du poing (*Id. ibid.* pl. 155). Le mouchoir jouait

Un savant anglais, que cette question paraît avoir assez vivement préoccupé, a tenté de la résoudre et il est parvenu

aussi chez les Achéménides le rôle de la *mappula*, aujourd'hui le manipule des vêtements sacerdotaux ; un bas-relief de Persépolis montre deux personnages, dont le premier porte un vase à eau lustrale et un goupillon, le second une fiole à parfums et un linge étroit, fixé entre le pouce et l'index de sa main gauche étendue (*Id. ibid.* pl. 135). On ne trouve la mention du mouchoir chez les Romains qu'aux époques impériales, ce qui n'argue en rien contre son usage antérieur : il se nommait alors *sudarium* et on l'attachait au cou · — *Tunc sudario manus tergens quod in collo habebat. — Indecentissimam rubore faciem sudario abscondit* (PETRONII *Satyricon*, c. 67). — *Adoperto capite, et ante faciem obstenso sudario. — Ligato circa collum sudario prodierat in publicum* (SUET. *in Nerone*, c. 48). — Il était blanc : — *Quum reus, agente in eum Calvo, candido frontem sudario detergeret* (QUINTIL. lib. V, c. 3). Enfin Robert Estienne (*Thes. ling, lat.*) définit le *Sudarium* : *Linteum quo sudor faciei detergitur et nares purgantur.* Le célèbre érudit aurait pu ajouter que c'était aussi un linge à barb e:

Jam mihi nigrescunt tonsa sudaria barba.

(MARTIAL, *Epig.* lib. II).

Arnobe (lib. II) emploie le terme *muccinium*, de *mucus* ou *muccus : — Indicet in quos habitus vestis stragula facta sit, mitra, strophium, fascia, pulvinus, muccinium, etc*, J'ai cherché en vain le mot *mucorium* avancé par Ménage (*Dict. étym.* MOUCHOIR)

La *mappula* était une autre variété de mouchoir que je suis tenté de confondre avec le *muccinium ;* on la portait à la main, tantôt horizontalement (*V.* une figure d'impératrice de la collection Farnèse, RICH, *Dict. des ant.* SUDARIUM), tantôt verticalement à la façon des Perses et de nos élégantes (V. une statue de dame romaine de la villa Médicis, LENS, fig. 108 ; le tombeau de Jucunda et un bas-relief gallo-romain où l'on rencontre une jeune fille tenant un petit mouchoir, *l'Ant. expl. suppl.* t. III, pl. XI bis et ter). Les matrones n'étaient pas seules à user de la *mappula ;* De Persyn (*Galerie du palais Giustiniani*) a gravé d'après le dessin de De Pape, un bas-relief romain sur lequel on voit une femme de la classe moyenne ou servante, en train d'acheter une oie à une marchande de comestibles : cette scène de la vie intime est frappante de vérité; le visage et les gestes des deux commères expriment parfaitement le sujet de leur discussion. La chalande froisse dans sa main gauche une *mappula* très caractérisée ; ici l'artiste n'a pu faire de confusion, obligé qu'il était de se rendre à l'évidence.

Je crois que la *mappa* servant au magistrat Romain pour donner le signal

à la vérité, en résumant les opinions souvent contradictoires de Ferrari [1], d'Albert Rubens [2] et de l'illustre Saumaise [3].

des jeux à l'amphithéâtre, n'était qu'un mouchoir de poche; la petite dimension de cet objet sculpté sur une course de chars en bas-relief (*Dict. des Ant.* MAPPA — FERRARI. *De re vest. Anal.* pl. F) suffit pour appuyer mon assertion, en même temps que le geste du personnage agitant la *mappa* indique qu'il l'a prise sous sa toge (V. aussi le diptyque du Consul Magnus à la Bibl. imp. *Arts somptuaires*, pl. 2). On ne pouvait toujours avoir son mouchoir à la main ou sur le bras, il fallait bien alors le retirer quelque part, surtout quand il était tant soit peu chiffonné. Un passage de Théophylacte (*Act. apost.* c. 19) dont voici la traduction latine, va prouver que la *mappa* des jeux n'était qu'une *mappula*, cette dernière étant spéciale aux vêtements consulaires : — *Sudaria et semicinctia linea sunt utraque, sed sudaria quidem capiti imponuntur, semicinctia vero in manibus tenent, qui non possunt sudaria gestare, quales sunt qui gestant consulares stolas, ut abstergant humores faciei.*

Les *mappulæ* étaient en usage à Constantinople; elles s'appelaient en grec ὀδονία et ὀδονάρια : — *Odonia et odonaria sunt panni longi qui et oraria dicuntur a quibusdam, hæc fere qui in palatium ibant senatores illis utebantur ad emungendum et expuendum* (*Gloss. Basilicon.*). D'après le texte de Théophylacte et une figure de la mosaïque de Capoue (CIAMPINI, *Vet. mon.* t. II, pl. 54.) je pense que les ὀδονία et ὀδονάρια se portaient soit à la main, ce qui est l'opinion du Du Cange (*Add. à la diss. sur les mon. des emp. de Constant.*), soit sur le bras comme le manipule ecclésiastique. Quant à l'*Orarium*, (de *os*) ὠράριον, c'était une longue bande de linge placée sur le cou ou l'épaule et retombant pardevant; il ne différait pas du *sudarium* tel que le font comprendre les écrivains du haut empire. (V l'*Ant. expl.* t. V, pl. 95. etc. BOSIO, *Roma sotterranea*, fol. 245, 285 et 431, etc., etc.)

Je n'allongerai pas encore cette formidable note, en expliquant la transformation de l'*Orarium* en étole et du *Sudarium* en manipule; cela viendra à son lieu. Je renverrai mes lecteurs curieux d'en savoir plus long pour le moment, à l'*Explic. des cérém. de l'Église*, par D. Claude de Vert; ils y trouveront (t. II, p. 289 et suiv.), une dissertation sur les *mappulæ*, commençant juste au point où j'abandonne le sujet.

[1] *De re Vestiaria lib. septem.*, Padoue, 1654; in-4°, pars I, lib. I, c. 6; Lettres échangées entre Gronovius, Rhodius et l'auteur, p. 1. lib. I, pp. 113, 123 et 131; *Analecta*, c. 41 et 42.

[2] *De re Vestiaria Veterum lib. duo*, Anvers, 1665, in-4°. lib. II, c. 12 et 13.

[3] Notes sur TERTULLIEN, *De Pallio*, Leyde, 1656, in-8°.

Voici ce que dit M. Rich, à l'article *Sinus* de son Dictionnaire [1] : « SINUS, pli demi-circulaire dans un vêtement lâche « et flottant ; on le formait en saisissant un des bouts de la « draperie et en le rejetant par-dessus l'épaule du côté opposé « à celui où il pendait auparavant... Les personnes des deux « sexes avaient l'habitude de disposer de la sorte la draperie « qu'elles portaient par-dessus la tunique : le creux ainsi « formé était commode pour porter ce qu'on voulait tenir « caché, comme une lettre, une bourse, etc. » La dernière assertion est clairement prouvée par ces vers d'Ovide [2] :

Et puer est nudus amor. Sine sordibus annos,
Et nullas vestes, ut sit apertus habet.
Quid puerum Veneris pretio prostare jubetis ?
Quo pretium condat non habet ille sinum.

Le *sinus*, que les Grecs nommaient ἀναβόλαιον et qu'ils formaient avec le *pallium* (ἀναβολή), comme les Romains avec la toge, se rencontre fréquemment sur les figures antiques ; je citerai pour exemple une statue de la villa Pamfili, qui a servi de critérium aux dissertations de Ferrari, Rubens et Rich ; le célèbre Aristide de la collection Farnèse ; la Pallas de la villa Médicis ; un Sardanapale grec [3] ; enfin, une Vesta, une Cérès, un Galle ou prêtre de Cybèle, les statues de l'éphésien Métrodore, de trois Sénateurs et de trois Matrones, et le bas-relief de Bergimus, gravés dans Montfaucon [4].

[1] *Dict. des ant. rom. et grecques*, Paris, 1859, in-12. *Trad.* CHÉRUEL.

[2] *Amor.*, lib. I, eleg. 10.

[3] LENS, fig. 13.

[4] *L'Ant. expliquée*, t. I, pl. 25, fig. 1 et pl. 43, fig 1 t. II, pl. 2 ; t. III, pl. 1, fig 2, pl. 6, pl. 19, fig. 2, pl. 20, fig. 3, pl. 23, fig. 2 et *suppl.* t. I, pl. 85, fig. 2. — V. aussi divers sarcophages chrétiens publiés dans BOSIO, *Roma sotterranea*, et ARINGHI, *Roma subterranea novissima*.

Suivant Quintilien [1], le *sinus* ne s'accommodait pas avec la toge primitive, pièce d'étoffe demi-circulaire et de médiocre grandeur, ainsi qu'on le voit sur un petit bronze étrusque publié par M. Rich [2]; ce système de draperie existe pourtant sur deux figures de femme ayant la même origine que le bronze précité [3], mais produits sans doute d'un art moins reculé. Toutefois, si l'adoption du *sinus* ne se perd pas dans la nuit des temps, son emploi dans la représentation traditionnelle du Christ et des Apôtres a été de longue durée; je l'ai reconnu sur la série des mosaïques éditées par Ciampini, depuis celle de saint Jean *in fonte* à Ravenne, exécutée vers 451 sous l'Archevêque Néon, jusqu'à celle de la Cathédrale de Capoue, œuvre de l'Archevêque Ugo (fin du IXe siècle ou commencement du Xe) [4], sans compter d'autres monuments contemporains et postérieurs [5].

Les Romains ne se bornaient pas au *sinus togæ* pour remplacer les poches adaptées à notre costume moderne; ils avaient encore le *cinctus gabinus*. Selon M. Rich [6], cette façon particulière d'ajuster la toge consistait à en jeter un pan sur la tête, en passant l'autre par derrière autour des reins, de manière à former une ceinture. A l'appui de sa définition, le savant archéologue offre un type emprunté au Virgile de la Vaticane; mais ce type, vu de dos, ne fournit que l'idée incomplète d'une chose qui demande à être précisée davantage. Albert Rubens [7] affirme que le *cinctus gabinus* était un

[1] XI, 3, 137.

[2] *Dict. des ant.* TOGA.

[3] MALLIOT, t. II, pl. 58, fig. 8 et 10.

[4] *Vetera monimenta*, t. I, pl. 71 et 72; t. II, pl. 54.

[5] Entre autres, le *Paliotto*, donné par Boniface VIII à la cathédrale d'Anagni; chef-d'œuvre de broderie que je publierai prochainement.

[6] *Dict. des ant.* CINCTUS.

[7] Lib. I, c. VII et XXII.

mode ancien de draper la *trabea* consulaire, opinion corroborée par les vers de Virgile :

> Ipse Quirinali trabea, cinctuque Gabino
> Insignis, reserat stridentia limina Consul.

mode qui dura longtemps si l'on s'en rapporte à Claudien[1] :

> Agnoscunt proceres habituque Gabino
> Principis, et ducibus circumstipata togatis
> Jure paludatæ jam curia serviet aulæ.

Ferrari[2], qui définit très-bien le *cinctus gabinus*, mais en lui attribuant un usage purement militaire, faute d'avoir pu le discerner sur les monuments, en donne sans le savoir une représentation fort exacte[3]. Il s'agit d'un personnage offrant un sacrifice, lequel personnage montre de face le costume dont la peinture du Virgile n'exhibe que l'autre moitié. Cette planche prouve à la fois, et que le *cinctus gabinus* ménageait autour de la taille des plis *(sinus)* susceptibles de remplacer une poche, et que si on l'employait dans les camps, il appartenait aussi aux fonctions sacerdotales. On ne peut donc s'étonner que le Christ, prêtre et roi d'éternelle gloire, soit figuré, drapé de la sorte, sur divers monuments du Bas-Empire, ou exécutés hors de la Grèce sous l'influence byzantine[4]. En effet, le *cinctus gabinus* est visible sur la *Transfiguration* du calendrier en mosaïque du Baptistère de Florence[5], œuvre que Gori croit contemporaine de Basile II,

[1] *De sexto cons. Honorii.*

[2] Pars I, lib. I, c. 14 et *Analecta* c. 43.

[3] Pars 1, p. 34, pl. 8.

[4] GORI, *Thes. vet. diptychorum*, t. III, pl. 41; dipt. de Riccardi, ibid, pl. sans n°. — Evangéliaire de Soissons, *les Arts somptuaires*, pl. 9 (VIII[e] s.) — DIDRON, *Iconographie chrétienne*, etc.

[5] *Thesaurus vet. dipt* t. II, p. 325, Monument Basil. Bapt. Florentini, pl. 1.

tant elle est analogue au *Ménologe* de ce prince ; le pan de la toge destiné à couvrir la tête de Notre-Seigneur est rejeté sur son épaule droite. Il en est de même sur la Dalmatique impériale conservée au trésor de Saint-Pierre [1]; tandis que ces monuments et d'autres de pareilles époques, montrent toujours les Apôtres et le Christ dans les actes de son humanité, revêtus de la toge ou du pallium ajustés à la manière ordinaire. Quelles que soient les inductions à tirer de mes remarques, il faut en conclure définitivement que le *cinctus gabinus* était la marque du rang le plus élevé.

La statue d'Atalante, que Montfaucon croit romaine [2], présente une troisième espèce de *sinus*. La belle chasseresse porte par dessus sa tunique à manches courtes (ἐπομίς), la *tunicula* (χιτώνιον), serrée autour des hanches au moyen d'une *zona*, qui maintient en outre deux peaux de panthère formant tablier, et dont les têtes rabattues en avant rappellent l'ornement du *kilt* écossais. Cette tunicelle, agrafée sur l'épaule droite par une fibule et retenue dans la ceinture, flotte en écharpe de façon à déterminer un creux large et profond, apte à recevoir des objets assez gros, creux qui pourrait bien être le *sinus tunicæ* dont parle Ferrari [3] et auquel, suivant moi, il applique mal à propos un passage de Pétrone.

Enfin, l'ustensile qui chez les Anciens tenait lieu de poches aux voyageurs comme aux paysans, était la *pera* (πήρα) ou *pasceolus* (φάσκωλος), besace, havresac de cuir porté en bandoulière au moyen d'une courroie passée par dessus l'épaule ;

[1] La moitié de ce monument a été publiée dans les *Annales archéologiques*, t. I ; j'ai dessiné, pendant mon séjour à Rome, l'autre partie qui est inédite, elle représente la Transfiguration de N. S.

[2] *L'Ant. expl.* Suppl. t. I, pl. 144 bis.

[3] *Analecta*, c. 42.

M. Rich[1] a reproduit la *pera* d'après un marbre antique conservé à Ince-Blundell : elle ressemble à une petite carnassière et pend sur le côté droit. Ses dimensions sont beaucoup plus grandes et elle se trouve à gauche sur la statue d'un pâtre, gravée dans Montfaucon[2]. Les flancs entr'ouverts de cet autre spécimen de *pera*, laissent voir une vaste cavité où l'on mettait des hardes et des provisions de bouche.

Je mentionnerai pour mémoire le *gremium*, giron, terme par lequel on désignait la cavité faite en relevant un pan du manteau ou la partie inférieure d'une tunique, ainsi que les femmes en usent avec leurs tabliers, quand elles veulent y placer quelque chose; M. Rich[3] donne un type de *gremium* d'après une lampe en terre cuite qui représente un Gaulois barbare, aux longs cheveux, aux braies collantes, et couvert du *sagum*.

CHAPITRE II.

BOURSES GRECQUES ET ROMAINES.

Les Grecs et les Romains usaient de différents meubles pour serrer l'argent qu'ils emportaient avec eux. D'abord, le *marsupium* (μαρσύπιον) ou *sacculus*, sorte de petit sac à panse arrondie fermé par un coulant ou des cordons. Le *marsupium* se cachait dans le *sinus*, comme je l'ai dit plus haut, ou se tenait en main, ainsi qu'on peut le voir sur les nombreuses figures du dieu Mercure de l'*Antiquité expliquée*[4]; il était

[1] *Dict. des ant.* PERA

[2] *L'Ant. expl.* Suppl t. III, pl. 6, fig. 2 et 4.

[3] *Dict. des ant.* GREMIUM.

[4] T. I, pl 68 à 72; t. V, pl. 166; suppl. t. I, pl. 37, fig. 1.

parfois orné de glands [1], ou fait de la dépouille d'un animal, et dans ce dernier cas on l'appelait *melina* [2] (de *melis*, blaireau, fouine, chat sauvage). La statuette de Mercure vêtu d'une *pænula*, qu'a publiée Ferrari [3], représente cette divinité tenant un *marsupium* ouvert, auquel son opercule prolongé donne beaucoup de ressemblance avec nos blagues à tabac. Un tel appendice peut faire supposer que cette sorte de bourse s'accrochait également à la ceinture; c'est l'opinion d'Hoffmann [4], qui s'exprime ainsi au mot ZONA : *Ut vestes succingerent et marsupium inde suspenderent recondendæ pecuniæ. Sic Mercurius depictus olim cum sacco marsupio e zona pendulo* [5]*;* mais en telle occurrence, soit que l'on prît la partie pour le tout, soit que les Anciens eussent des ceintures de voyage analogues aux nôtres, le terme *Zona* remplaçait ordinairement *marsupium : — Simul dilabentibus cunctis, zona se aureorum plena circumdedit* [6]. — *Cum Roma profectus sum, zonas quas plenas argenti extuli, eas ex provincia inanes detuli* [7]. M. Rich [8] a publié la statue découverte à Naples, d'un homme de la classe moyenne; au *cingulum* de

[1] *Dict. des ant.* MARSUPIUM. — *L'Ant. expl* t. I, pl. 68, fig. 6 et 7.

[2] *Dict. des ant.* MELINA. — *L'Ant. expl.* t. I, pl. 68, fig. 5, pl. 69, fig. 1 et 3.

[3] *De re vest.* Pars II, lib. II, pl. 16 et 17.

[4] *Lexicon universale.*

[5] Hoffmann, pour justifier ce dernier attribut de Mercure, s'appuie sur Cornutus et va beaucoup trop loin. Cornutus en effet, commentant le vers de Perse, sat. V, v. 112 :

> *Sum tibi Mercurius : veni huc ego ut ille*
> *Pingitur,*

ajoute simplement, *quia eum cum sacello pleno pecuniæ pingebant*, sans autre explication.

[6] SUÉTONIUS, *In Vitellio*, c. 16.

[7] AUL. GELLIUS, lib. XV, c. 12.

[8] *Dict. des ant.* CINGULUM.

cet individu flottent des cordons multiples, auxquels on peut attribuer une destination expliquée par ces vers de Juvénal[1]:

Nocte cadet fractis trabibus fluctuque premetur
Obrutus, et zonam læva morsuque tenebit.

Le *marsupium* se nommait aussi *loculus*, quand il était de petite dimension et destiné à contenir de l'or :

Hos nisi de flava loculos implere moneta
Non decet : argentum vilia ligna ferant.

ou *locellus* :

Si quid adhùc superest in nostri fæce locelli :
Est munus[2].

Le second genre de bourse était la *crumena*, ou *funda* (βαλάντιον), poche de cuir en usage chez les gens riches, qui ne voulant pas se charger d'argent, la faisaient porter par un serviteur qui marchait devant eux :

I præ puere : ne quis crumenam pertundat cautio est[3].

et aussi derrière, — *Cum servus sequebatur crumenam plenam assium portitans*[4]. Elle s'attachait au cou :

Hic pone, hic istam crumenam colloca in collo plane.
Pecua ad hanc collo crumena ego obligata defero[5].
Homo crumenam sibi de collo detrahit,
Minas viginti mihi dat, accipio lubens....[7]

[1] *Sat*. XIV, v. 296.
[2] MART. *Epig*. lib. XIV, 12 et 13.
[3] PLAUT. *Pseudolus*, a. 1, sc. 2, v. 37.
[4] AUL. GELLIUS, lib. XX, c. I.
[5] *Asinarius*, a. III, sc. 3, v. 37.
[6] *Truculentus*, sc. ult.
[7] *Truculentus*, a. II, sc. I.

Samuel Pitiscus[1], qui cite ces passages de Plaute, en a conclu que la *crumena* se mettait en bandoulière comme la *pera*, et il ne s'est pas trompé; car M. Rich[2] ayant reconnu sur une lampe romaine en bronze, la figure d'un esclave avec la *crumena*, a pu déterminer la forme de ce dernier objet beaucoup plus sûrement que les textes ne l'avaient permis jusqu'ici. C'est tout simplement un sac pareil à ceux dont nous nous servons aujourd'hui en voyage, et que les Anglais croient avoir récemment inventé; aspect, dimensions, opercule, fermoir, courroie, manière de la porter, rien ne manque à la *crumena* antique, pour rendre son identité complète avec la gibecière moderne.

Quant à la *bulga*, autre petit sac de cuir que l'on suspendait au bras à la façon de nos réticules [3], et que Nonius confond avec la *crumena*: — *Bulga est folliculus omnis, quem et crumenam veteres appellarunt, et est sacculus ad brachium pendens*[4], — cette espèce de bourse était incontestablement d'origine barbare et gauloise, quoique les Romains l'eussent adoptée, témoins les vers de Lucilius [5]:

Bulgam et quicquid habet nummorum, secum habet ipse,
Cum bulga cœnat, dormit, lavit, omnis in una.

J'en traiterai au chapitre qui concerne nos aïeux.

CH. DE LINAS.

(*La suite à un prochain numéro*)

[1] *Lexicon antiquitatum Romanarum*, CRUMENA
[2] *Dict. des ant.* CRUMENA.
[3] *Dict. des ant.* BULGA.
[4] II, 76.
[5] *Sat.* VI.

DU SYMBOLISME DU GRIFFON

dans l'Art Chrétien du Moyen-Age

Parmi les animaux fabuleux ou imaginaires, il en est fort peu dont l'empire ait été aussi étendu et ait duré aussi longtemps que le règne du Griffon. Il était admis dans les traditions et dans l'art du paganisme : il fut l'objet de nombreuses conjectures et exerça des plumes savantes chez les Romains et chez les Grecs. La première mention du Griffon est attribuée à Aristée de Proconèse. C'est une erreur : avant Aristée, la Bible avait parlé de cet animal ; Ctésias en vulgarisa la notion; Eschyle et Elien en parlent; Pausanias, Arrien, Pline, mentionnent, en les rejetant, les fables et les traditions accréditées sur cet oiseau [1].

Partout où on voit le Griffon, il apparait avec ses caractères hybrides, très-nettement prononcés. Faute de connaître nos Livres saints et de prendre garde à leur date, on a pu classer le Griffon au nombre des fictions païennes qui passèrent dans l'Art Chrétien en y prenant des acceptions con-

[1] BOCHART, *Hierozoic*, II. — PLINE, X, 48

formes à l'esprit du catholicisme[1]. Pour nous, nous le croyons emprunté aux Juifs par les Egyptiens, et transmis par ceux-ci aux Grecs, dont les écrivains et les arts le firent connaître à toute l'Europe.

C'est Moïse, le plus ancien de tous les écrivains sacrés et profanes, qui semble avoir parlé le premier du Griffon. Le Griffon est l'un des oiseaux interdits par le Lévitique [2], ce qui a fait croire à quelques-uns qu'il y avait, au temps de Moïse, un animal ailé quelconque connu sous le nom de Griffon [3]. Mais de curieux et magnifiques manuscrits de la Bibliothèque Impériale, en concordance avec les Pères, nous apprennent par leur texte et leurs miniatures que les animaux interdits par le Lévitique l'étaient surtout en vue des vices auxquels ils faisaient allusion. En effet, qui eût jamais songé à faire servir sur sa table la chair de l'aigle, du vautour, du hibou, du corbeau, de l'onocrotale, des reptiles, etc., qui, outre qu'ils sont assez rares ou difficiles à saisir, ont une chair coriace, fétide ou nauséabonde dont personne ne voudrait manger? Aussi voit-on, sur les miniatures qui servent de développements à ces explications et qui en donnent la mise en scène, les vautours, les onocrotales, les griffons, etc., non *réels*, mais *spirituels :* ce sont des hommes et

[1] Telles sont, par exemple, la fable d'Io et certaines autres qu'on trouve insérées dans les *Bestiaires* et dans les *Métamorphoses* d'Ovide expliquées par Philippe de Vitry, etc.; elles sont devenues, dans ces œuvres du Moyen Age, des paraboles doctrinales, selon l'esprit évangélique.

[2] Hæc sunt quæ de avibus comedere non debetis...., aquilam, et gryphem et haliecætum (*Levitic.*, XI, 13). — Aves immundas ne comedatis, aquilam scilicet, et gryphem, et haliecætum (*Deuteron.*, XIV, 11 et 12).

[3] Quidquid illi (divers auteurs, touchant le gryphus, l'anka, l'osnija, etc.) in mente habuerint, hoc certum est in Mose certificare veram avem, et valde verissimile aquilam esse nigram, quam Græci composita voce μαλαναίετον appellant. (BOCHART, *Hieroz.*, II, 6, col. 190).

des femmes, vêtus et drapés avec élégance, rouges, bleus, de toutes couleurs, exécutant diverses scènes dûment expliquées en langue romane et toutes figurant des vices. Les défenses du Lévitique concernant certains animaux ayant donc pour sens principal de flétrir les déportements symbolisés par leurs espèces, le Griffon aux instincts rapaces et à la cruelle agression n'avait pas besoin d'exister pour être nommé dans ce livre; il suffisait qu'il figurât parmi les traditions reçues, pour prendre rang parmi les bêtes marquant l'extorsion, la violence et tous les instincts scélérats [1], et pour être interdit comme elles dans une vue toute mystique [2].

Bochart pense que le Griffon est la même chose que le *Pérès* de Maïmonides, l'*Osnija* hébreu, le γρυπαίετος des Grecs, l'*Anka* des Arabes; il croit que ces différents noms exprimant une taille colossale, un bec et des serres crochus, durent désigner le grand aigle, connu sous le nom d'*aigle noir* [3]. D'autre part, le docteur Roulin a cru reconnaître dans le Griffon le mammifère asiatique appelé *Tapir*. Mais ni le grand aigle

[1] Il est à remarquer que tous les animaux désignés comme immondes et interdits par le Lévitique, ont tous un rôle très-marqué dans le symbolisme mystique et qu'ils y figurent les vices les plus dégradants, les instincts les plus odieux et les plus pervers.

[2] Rapaces et cibum alienum male sectantes questibusque injustis gaudentes per prædicta (aves prædictas) significat (legislator)... hos significant ea quæ nunc dinumerata sunt animalia victum ex rapinâ conquirentia... (Rhab. Maur).

[3] Bochart discute minutieusement les rapprochements du Pérès de Maimonides, ainsi que ceux de l'Osnija, du Grupaïeton et de l'Anka avec le grand aigle. « Proprie, dit-il, enim γρυποτης est vel nasi vel rostri insignis quædam aduncitas, unde ad reliqua transfertur. Ita ut γρύπον dicatur quidquid curvum et inflexum est. Et... hœc duo solent se mutuo consequi, rostri, inquam, et unguium flexus. Ita ut si qua aquilæ species rostri aduncitate sit insignis, eamdem unguium curvatura eminere sit necesse . Putaverim *anka* dici quamlibet aquilæ speciem inusitatæ magnitudinis, quia in hominibus *anakin* sunt gigantes.

des Alpes, ni le tapir encuirassé, ne sont le Griffon des Traditions fabuleuses du Moyen Age ni celui de ses monuments.



Fig. 1 (*Lévitique* ; Bibl. imp.).



Fig. 2 (*Bestiaire* ; B. de l'Ars.).

Celui-ci a de l'aigle noir ses rapides et vastes ailes, son bec crochu, son vol puissant; les serres de ce même oiseau forment ses pattes antérieures, comme dans les miniatures (fig. 1 et 3) des Bibles manuscrites de la Bibliothèque Impériale et du Bestiaire de l'Arsenal [1], et quelquefois ses quatre pattes comme dans l'*Iconoligia del Ripa* (fig. 2): mais son corps est invariablement emprunté à un mammifère : soit au loup, dont il a souvent le poitrail, le



Fig. 3 (*Iconologia* de C. Ripa).

[1] Gryphes.. lupi vel pardi corpore, leonis unguibus etc. (Bochart). — Gryphes,.. sunt partim feræ terrestres, partim volucres, et sunt quatuor pedes habentes, et sunt similes leonibus corpore et capite, et pedibus, et alis aquilis, etc. (*Institutiones monasticæ*, III, 58, œuvre du XII[e] siècle).

ventre et les côtes, soit au lion, dont il a la queue et l'arrière-train ; soit encore au cheval et au léopard ; son pelage est assez souvent semé de taches variées comme celui de ce dernier [1]. Un autre caractère qui ne manque jamais au Griffon, ce sont deux oreilles aiguës, droites, qui l'ont fait appeler *auritus*.

Tout ce qu'on lit sur le Griffon place cet animal célèbre dans l'empire du merveilleux. Les auteurs de l'antiquité le reléguaient dans les déserts, aux lieux les plus inhabités, les plus élevés et les plus inaccessibles du globe. Ils lui assignaient pour séjour tantôt les vastes horizons des contrées hyperboréennes et les montagnes de la Perse ou de la Scythie glaciale, tantôt les sommets de l'Atlas, tantôt le fond de l'Ethiopie, ou quelques îles reculées de cet océan fabuleux qui entourait le disque terrestre de sa ceinture cristalline [2]. Du reste, quel que fut ce point dans la vaste étendue du monde, c'était le jardin de la terre, un pressentiment magnifique du mystérieux El-dorado, le domaine de la féerie et un rêve du paradis. Jamais les frimas de l'hiver n'y faisaient sentir leurs rigueurs : là rayonnaient de plus doux astres, là brillaient au fond des vallées les fleurs d'un printemps éternel. L'or, les diamants, les émeraudes, un jaspe fin et précieux, naissaient sur ce sol enchanté. C'est là que faisaient sentinelle des essaims nombreux de Griffons, tout semblables par leurs instincts aux grandes fourmis d'Ethiopie [2] : là ils

[1] PAUSANIAS, in *Arcadicis*, id refert quod aiunt, gryphibus, quales pardis, inesse maculas (BOCHART, *Hieroz.* II, 6,—2, 812).

[2] Gryphes vocatur, quod sit animal pennatum et quadrupes. Hoc genus in Hyperboreis nascitur montibus. Omni parte corporis leones sunt, alis et facie aquilis similes (RHAB. MAUR). — Grypus vel gryphes, aves auritus, quadrupes, rostro et alis aquilœ, lupi vel pardi corpore, leonis unguibus, apud Indos et Arimaspos auri custodes, dudum ea ipsa quæ finxit, etiam explosit antiquitas (BOCHART, II, 6; 2, 812).

livraient de longs combats à une peuplade voisine composée de vaillants cyclopes, hommes n'ayant qu'un œil au front, connus sous le nom d'Arimaspes, et qui ne pouvaient que par ruse ou au prix de sanglantes luttes tromper ou vaincre quelquefois ces incorruptibles gardiens[1]. Pline, Solin, Barthélemi Anglicus, rapportent la même fiction, et on la trouve reproduite dans les vélins du Moyen Age, pleine du charme poètique et du fabuleux caractère qui en distingue tous les récits[2].

Quant à la vigueur du Griffon, elle était aussi étonnante

[1] S. Isidor. Hispalens. — Les *Bestiaires* manuscrits, etc.

[2] Smaragdus nascitur in Scythio, terra scilicet inhabitabili præ frigore, nec ibi habitant nisi gryphes... Et terra illa nimium est oppleta talibus gemmis, et isti gryphes servant eas ita ut nulla gens possit eas capere nisi Arimaspi, gens quæ non habet nisi unum oculum in fronte, et isti pugnant cum gryphibus pro his gemmis ; nam gryphes, qui servant eas, volunt eis auferre cum illi accipiunt, et per illos Arimaspes habemus nos illas (*Institut. monastic.*, œuvre du XII[e] siècle). — Voir la même tradition et celle des grandes fourmis, dans : Pier. XXIII.—Barthel. Angl. *De proprietatib. rer.* xviii, 24,—Pline, vii, 2, — Filostrat, i, — C. Ripa, *Icon.* verb. *Credito*).

Fragments de manuscrits romans. « Esmeraudes sont vers et si vienent del fluy de Paradis et de Sice : celes de Sice sont li miendre (les meilleures) et de plus gentil color et puet on veoir sa color doutre en outre. Et unes gent qui ont a non Arimaples les vont qiere (chercher) tot armé et les tolent (enlèvent) as griphons par bataille. (*Li Lapidaires*, manuscrit).

Cou dist li livres de jadis
En Syste el flun de paradis
Là sont esmeraudes trovées
Les millors, les plus esmerées (estimées);
Vers sont, de verde color vive
Ki les gens conforte et avive,
Cou dist messires S. Jehans
Qu'une maniere de gens
Ki arimaspiles ont non
A Grypes, fieres de renom.
(*Animaux féroces et renommés*)

Se vont à aus armet conbatre
Moult les i estuet a de batre
Por esmeraudes el flun quierre
Par droite bataille et par guerre
As fiers Gripons bestes ki volent
Icestes esmeraudes solent.
(*Li livres qi est apelés Lapidaires*).

que sa forme et que ses combats, et les récits de l'Orient en disaient d'incroyables choses. Selon les chroniqueurs arabes, le Griffon avait habité les campagnes de l'Arabie et s'y nourrissait de rapines : mais ses effroyables ravages épouvantèrent le pays; son audace n'eut plus de bornes; il osa ravir des enfants. Planant au plus haut point des airs, il choisissait de là sa proie, tombait sur elle à l'improviste, l'enlevait sans toucher au sol. Un jour même, voyant défiler un brillant cortège de noces, il fondit sur la fiancée, qu'il alla cacher dans son aire et qui ne reparut jamais. Témoin de la consternation qui frappait toute la contrée, un puissant favori de Dieu, le prophète Handal, se plaignit du tyran des airs et obtint du Ciel son exil. Depuis lors l'Arabie respire; le Griffon vit toujours, mais seul, relégué loin des lieux habités du globe, dans l'île la plus reculée aux confins du vaste Océan, et il n'en sortira jamais jusqu'au jour suprême du monde [1]. Les paroles prêtées à l'aigle dans le livre d'*Abulsaphas* rappellent cette tradition : « A cause de ma grande « taille, de ma vigueur, de ma puissance et des ravages que « je fais, j'ai placé mon habitation le plus loin possible des « hommes, sur les sommets inaccessibles de monts âpres et « escarpés [2]. »

Le *Bestiaire* de l'Arsenal, que nous avons déjà cité, passe sous silence et les mines d'or des *Gripons*, et leur lutte avec les cyclopes, et leurs agressions contre l'homme; mais il

[1] BOCHART, *Hieroz.*, 2,—6, 190. — MAÏMONIDES, dans son traité *De cibis vetitis*, I, 17, attribue le même exil au *Pérès* : « In habitato orbe non reperiuntur, sed in maris insulis remotissimis in extremâ parte orbis ».

[2] Ego quidem, ut corpore vasto et viribus præstans, et alis pernix, domus eorum (hominum) reliqui et ab iis in remotas insulas fugi, et in arduos celsosque montes. » (Trad. du *Livre des Animaux*, composé primitivement en arabe par Abulsaphas, et traduit d'abord en hébreu par Calonyme, puis en latin).

parle de la vigueur et des rapines de ces monstres : cette force, dit-il, est telle, qu'ils enlèvent un bœuf tout vivant et le portent à leurs petits : « Uns oiseax est, qi est apelés « Gripons... Il est en une partie des désers dinde abitant, et « iluec (là) conviersent cist oisel... Cil oisel sont par droite « nature si fors, qe il prennent bien un buef tot vif.... et « s'envolent atot, et l'enportent à lor pochins [1]. »

Les instincts prêtés aux Griffons, leur lutte avec les Arimaspes, leur stationnement près des mines d'or, de pierreries et d'émeraudes, leur nature mi-partie formée du lion, emblême de la vigilance, et de l'aigle au regard perçant [2], avaient fait choisir cet oiseau pour représenter la vigilance, et on le voit investi de cette acception dans les œuvres de l'art païen. « Le Griffon, dit César Ripa, fut en grande fa-« veur dans l'antiquité; aussi son rôle emblématique y fut-il « celui de gardien. On l'y vit ainsi consigné tant sur les mo-« numents sacrés que sur les monuments profanes, sur les « autels, sur les sépulcres, sur les urnes, au front et aux « abords des temples, sur les édifices privés : c'est que le « Griffon est un assemblage d'animaux pleins de vigilance, « de force et d'intrépidité... c'est aussi pourquoi les Griffons « représentent la vigilance, tels que ceux en particulier qui « gardent dans la Scythie et aux régions hyperborées des « monts remplis de mines d'or et recélant des pierres fines; « ces Griffons, au rapport de Solin, n'en laissent approcher « personne [3]. »

Cette acception de *vigilance,* assignée partout au Griffon

[1] *Li Biestiaires*, manuscrit de l'Arsenal.

[2] Voir dans notre *Dictionnaire de la Zoologie symbolique et monumentale de l'Art chrétien au Moyen Age* (encore inédit) les chapitres du *Lion* et de l'*Aigle*, et notre *Mémoire sur les quatre animaux apocalyptiques*.

[3] C. Ripa, *Iconologia*.

dans l'empire du paganisme, reparait aussi quelquefois dans les œuvres de l'Art Chrétien.

Dans le symbolisme chrétien, là où le Griffon porte l'empreinte d'une haute mysticité, comme par exemple sur les monuments hiératiques du XI[e] siècle et des deux suivants, son rôle est digne de remarque; le Griffon y figure à bon droit parmi les animaux *hybrides*, ou monstrueux et *composés*, tels que le Centaure, la Harpie, le Sagittaire, la Syrène, la Chimère, le Sphynx, le Pan, l'Ægipan, le Satyre, etc., qui résument dans leur figure les allusions simultanées des animaux dont ils réunissent les membres. Les monuments du Moyen Age sont couverts de ces hiéroglyphes, inspirés pour la plupart à la mythologie païenne par la langue métaphorique de l'Écriture. Nous avons fait déjà connaître, dans deux Mémoires détachés 1° l'explication d'une mosaïque du couvent de Vatopédi, réunissant dans une représentation de ce genre les quatre animaux apocalyptiques ayant trois ordres d'allusions du mysticisme le plus haut; 2° un vitrail des verrières de Saint-Nizier, offrant dans sa *bête à sept têtes* la réunion des sept péchés capitaux parfaitement caractérisée et expliquée par le manuscrit *la Somme le Roi*[1]; 3° enfin trente-deux statues symboliques personnifiant les péchés, sculptées au sommet des tourelles de l'abbatiale de Saint-Denis.

Ces exemples suffiraient certainement à eux seuls pour constater l'existence de cette zoologie hybrique, que nous signalions la première en 1847, et sur laquelle nous appelions l'attention dans nos deux « Mémoires. » Mais ce n'est point assez pour nous de ces monuments lapidaires; le texte des Livres sacrés, celui des Docteurs de l'Église, ceux des *Ma-*

[1] Ce fameux traité de morale ascétique, coté à la Bibliothèque impériale sous le n° 7018—433, passe pour avoir été composé par le Frère Laurent, de l'ordre des Prédicateurs et confesseur de Philippe-le-Hardi (M Paulin Paris).

nuscrits de Clergie, écrits *pour l'instruction des clercs*, celui même des romans du VIIe au XVe siècle et leurs curieuses miniatures, abondent en figures hybrides et emblématiques avec leurs interprétations.

Sur les monuments hiératiques du XIe siècle et des deux suivants, le Griffon réunit les allusions prêtées aux espèces qui le composent : ainsi, celles de l'aigle et du lion; ou, suivant le corps qu'il accuse, celles du loup, du léopard, du cheval. Alors la place qu'il occupe, les attributs qui l'accompagnent ou telles autres circonstances saisies par l'appréciation, dirigent le discernement vers son acception véritable, indiquant s'il doit être pris en bonne ou en mauvaise part.

D'après ce principe, le Griffon, pris en bonne part, était l'emblême du *Sauveur*.

Le Griffon, pris en mauvaise part, représentait *les oppresseurs, les hypocrites, le démon*.

1° Il représentait le Sauveur, par les mêmes allusions et les mêmes traditions légendaires qui ont fait de l'aigle et du lion les emblêmes de Jésus-Christ.

L'aigle figurait Jésus-Christ par plusieurs de ses caractères : sa royauté incontestable, son regard fixant le soleil, son vol perdu dans les nuages, sa pêche *dans les eaux limpides*, sa tendresse pour ses petits en leur apprenant à voler, sa prédilection pour ceux d'entre eux qui attachent leurs yeux sur l'astre du jour et l'abandon qu'il fait des autres : tout cela, dans les Livres saints, était autant de paraboles qui établissaient des harmonies entre l'aigle et le Fils de Dieu.

Quant au lion, il exerce la royauté ainsi que l'aigle; ses rapprochements avec Jésus-Christ étaient : cet empire lui-même, sa force victorieuse, les trois jours de mort apparente qu'il subit après sa naissance, et dont il ne sort, disait-on, qu'au rugissement paternel; les contrastes qu'offrent en lui

sa vigueur et sa défaillance, son courage et sa faiblesse dans des circonstances déterminées ; la prévoyance avec laquelle il efface, alors qu'il s'enfuit, sa trace imprimée sur le sable ; enfin, la fable de ses yeux restant ouverts pendant qu'il sommeille, et étincelants dans la nuit sous le rideau de ses paupières qu'il ne clôt jamais tout-à-fait [1].

2° Le Griffon figure les ravisseurs, les persécuteurs implacables, les despotes, les orgueilleux, par l'avidité, la puissance, la férocité du lion, et aussi par l'essor altier et le regard audacieux qui sont particuliers à l'aigle. Les mœurs attribuées au Griffon et sa fabuleuse vigueur, dont il n'usait que pour nuire, fortifiaient cette allusion. « Dans le bannissement du Griffon, dit saint Brunon d'Asti, les voleurs, « les oppresseurs, les sacriléges et tous les spoliateurs sont « exclus du corps de l'Église. » — « Le Griffon, quadrupède « ailé, répète Rhaban Maur en plusieurs endroits, peut être « considéré comme l'emblême de la férocité des persécuteurs « et celui de la présomption des superbes, opprimant sans « miséricorde ceux qui vivent selon l'esprit, dans la simpli- « cité chrétienne [2]. »

A l'appui de ce symbolisme, viennent les manuscrits romans avec leurs textes si naïfs et leurs riches enluminures. Tous répètent les anciens Pères et tous se répètent entre eux.

[1] Toutes ces allusions sont expliquées dans notre *Dictionnaire* inédit précité, et dans notre *Mémoire sur le thème des quatre animaux apocalyptiques*.

[2] Hœc sunt quæ de avibus comedere non debetis, et vitanda sunt vobis : aquilam, et gryphem... hœc enim pene omnia de præda et rapina vivunt..., in quibus fures, latrones, sacrilegi omnesque raptores ab Ecclesiæ corpore repelluntur... Gryphes, animal pennatum et quadrupes... equis vehementer infesti homines vivos discerpunt. Hi possunt significare ferocitatem persecutorum et elationem superborum, qui infesti sunt hominibus qui simplicitatem christianam sequuntur et rationabiliter vivunt (Traité *De Universo*, et encore, *Commentar. in Levitic.*). — In gryphe..., qui equis et hominibus infestus est, crudelitas potentium prohibetur (S. THOMÆ AQUINAT., *Summa theologica*, etc.).

Citer le texte et les peintures de deux d'entre ces manuscrits que nous choisissons à cause de leur laconisme, c'est les citer tous. Le premier, enrichi sur tous ses feuillets de grands sujets peints sur fond d'or, est un magnifique vélin *ystorié* antérieur au XIV[e] siècle. On y voit d'abord l'image enluminée, ensuite le sens spirituel des interdictions marquées au chapitre XI[e] du Lévitique et au XIV[e] du Deutéronome. En tête du folio 83, on lit : « Ici maudit Moyses par le commandement Deu Gripons et herrons, et aigle, et corbel et hupe. »

Au-dessous de ce verset, une charmante miniature (fig. 4) représente Dieu à mi-corps, richement drapé, sortant des demeures célestes au sommet de l'encadrement et reconnaissable à son nimbe crucifère : les bras étendus, il commande. Au centre du plan inférieur, un essaim foulé et pressé de *Gripons,* d'aigles, de *herrons,* de *corbels* et de hupes se tiennent debout sur leurs pattes. A la gauche, paraît Moïse magnifiquement costumé ; debout, il pose sa main droite sur le troupeau de volatiles, comme pour le montrer au peuple, et gesticule de la gauche. En face, au côté opposé, un groupe de juifs en tunique regardent le législateur et écoutent l'interdiction promulguée au nom du Très-Haut.

Immédiatement au-dessous de la miniature se lit son *interprétation,* suivie à son tour d'une seconde miniature qui la met en scène elle-même. Voici le texte de cette interprétation:

« Gripon sénefie li grant prévot qui tot agripe. Li herron « sénefie li gloton qui tot boit et rien ne done à sa compai- « gnie. Li hupe, qui fait son ni en sa (fiente), sénefie li mau- « vès evesques qui donent les provendes a leur neveus, as « garsons qui rien ne scivent. »

La miniature suit le texte (fig. 5).

Un exécuteur costumé avec recherche pose sa main gauche sur la tête d'un homme agenouillé dont le front est ceint d'un

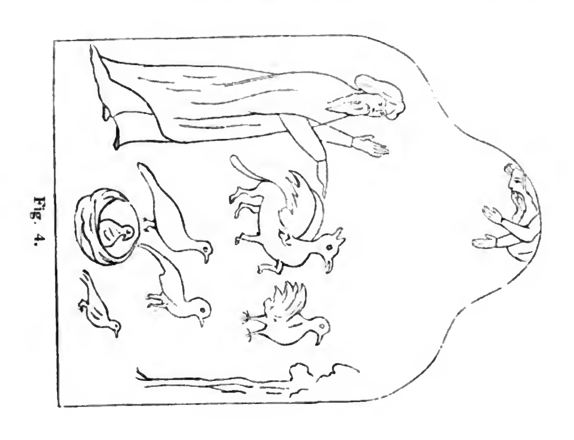


Fig. 4.

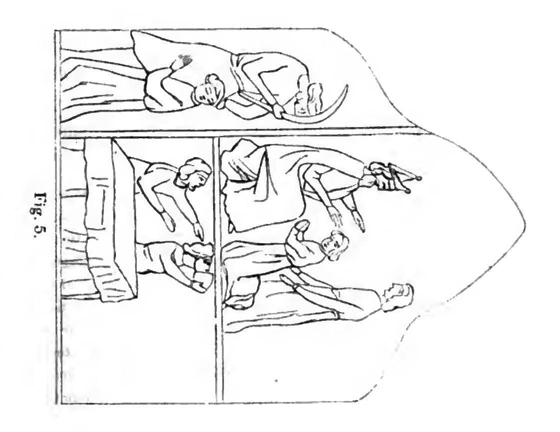


Fig. 5.

linge ; cet homme embrasse ses genoux, cherche du regard un défenseur qui ne vient pas, et son air consterné et soumis caractérise l'impossibilité où il est de se défendre. L'agresseur élève et brandit sur la tête de l'opprimé un instrument de torture, soit un glaive ou grand coutelas, soit un fouet ou faisceau de lanières dont il est prêt à le frapper. Cet agresseur est le *Gripon* (*li grant prevost*), tandis que le *herron* est personnifié dans le compartiment voisin par la personne du glouton ; celui-ci porte des deux mains à ses lèvres un vase où il boit à longs traits, au nez de *sa compaignie*, dont il ne prend aucun souci ; cette *compaignie* est présente ; c'est un voisin ou camarade à l'œil et au geste irrités, qui se tient debout derrière lui en portant sa main vers le vase et réclamant en vain sa part.

La hupe (*li mauvès evesques*) est dans un troisième compartiment. C'est un prélat brillant et fleuri de santé, trônant dans un siége massif et imposant les mains à un *neveus*, l'un des « *garsons qui rien ne scivent,* » et qu'on voit agenouillé des deux genoux devant lui, sur la terre nue. Derrière ce *neveus* on aperçoit un autre personnage debout, autre *neveus* qui attend son tour [1].

On lit dans un autre manuscrit de la Bibliothèque im-

[1] A cette attaque si directe, si inattendue, dirigée, dans un Commentaire sur la Bible, contre le népotisme des Prélats, comment ne pas se rappeler que rien n'est plus en harmonie avec l'esprit du Moyen-Age, que cette sévère leçon ! Jamais elle ne fut moins épargnée aux membres du haut clergé, trop oublieux de leurs devoirs. On aime trop à répéter que les Prélats de cette époque furent ambitieux, cupides, insatiables de puissance, de distinctions et de grandeurs : on ne remarque pas assez que la voix de la Religion ne garda jamais le silence devant ces désordres. On rencontre, dans presque tous les manuscrits de ces âges, les plus éclatants anathèmes contre cette ambition des clercs : énergique protestation partie souvent des monastères, toujours du sein du clergé lui-même, et que rien ne put étouffer.



Fig. 6.

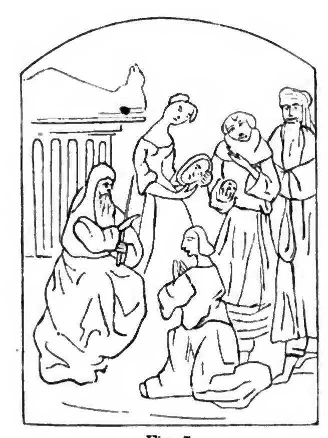


Fig. 7.

périale : « *Griffo significat malos prepositos*... Griffon signefie les mauveus « prévos et baillis : « Li aigle, les gloutons : li corbel, les « usuriers ; la hupe, « les luxurieus qui « es ordures font leur « lit comme la hupe « fait son nit (fig. 6). » Sur la miniature correspondante (fig. 7), le Griffon est un prévôt, frais et barbu, vêtu d'une longue tunique blanche, coiffé d'un bonnet rose et armé d'une épée dorée. Il écoute, ou plutôt il n'écoute point un homme prosterné à deux genoux devant lui, mains jointes, tout désappointé. L'aigle, emblême des gloutons, se présente sous la figure d'un jeune Religieux tenant dans sa main un objet quel-

conque, qu'il vient de porter à sa bouche et qu'il déguste avec sensualité. La *hupe,* emblême plus honteux encore, se montre sous les traits d'une *fame fole,* qui regarde avec complaisance dans son miroir. Le *corbel,* figure des *usuriers,* est un vieillard à longue barbe, qui tient à deux mains une bourse enflée et pendante.

3° Les ailes rapides de l'aigle, sa tête pleine de noblesse, ses yeux qu'on croyait capables de se fixer sur le soleil, formaient l'avant-corps du Griffon et marquaient la contemplation et un détachement sublime ; mais, à leur point de vue mauvais, ils représentaient aussi bien l'orgueil, qui tend à s'élever sans cesse et qui ne souffre rien au-dessus de lui. De plus, les affections abjectes avaient dans son arrière-train et dans son corps de bête fauve, balayant le sol de sa queue [1]

[1] La *queue* représentant dans la langue du mysticisme les intentions de l'homme, ses fins, tout ce qu'il a en affection, les queues qui balayent la terre et qui semblent la caresser marquaient les intentions abjectes : c'est ce que l'on voit dans tous les commentaires bibliques au sujet de la queue du dragon de l'Apocalypse, comme sur celles du Béhémot, de certaines victimes offertes en sacrifice, etc., etc.

Quant aux *pieds* et aux *pattes* des animaux, d'après saint Augustin et tous les autres Pères, ils expriment les affections qui dirigent les actes de l'homme, comme les pieds portent et meuvent le corps. L'allusion des pieds et des pattes est répétée partout dans les glossateurs des Livres sacrés, et dans les manuscrits mystiques du Moyen-Age. Nous n'en citerons ici qu'un exemple, et nous le prenons au hasard, regrettant de ne pouvoir tout reproduire : « Quadrupes voluptarii... quæ enim animalia *super manus ambulant* (touchant, pétrissant la terre *de leurs mains,* comme l'homme manie et caresse les choses terrestres) manus et oculos et totam faciem ad terram deprimunt. Significant autem illos homines qui bona superna atque æterna despicientes, omni studio et operatione, omni mentis intuitu et totâ cordis intentione sola terrena et transitoria diligunt. » (*Exposit. sup. Levitic.*, x).

On sait aussi qu'au Moyen-Age le nombre *quatre* et tout ce qui le rappelait, comme la forme cubique, etc., étaient symboliques des *choses terrestres,* matérielles ou passagères (*terrenis et transitoriis*), indignes de captiver les enfants de Dieu.

et y imprimant ses quatre pattes, une allusion non équivoque et connue de tous les lettrés. Le Griffon, ainsi composé et réunissant les trois sens de contemplation, d'orgueil et de goûts tout terrestres, correspondait aux hypocrites affectant les dehors de la sainteté, mais présomptueux et superbes, et secrètement adonnés aux plus déplorables excès [1]. « Le suprême Législateur, dit un écrivain mystique du « Moyen Age, n'a pas omis dans son contrôle la vie de certains (parmi nous) qui passent pour contemplatifs. C'est « une chose abominable et un spectacle désolant que ces vies « de contemplatifs, souillés, dans cette voie sublime, des difformités et des taches symbolisées par ces oiseaux (les « Griffons et les autres oiseaux de proie), gens que l'on prend « dans les églises pour des hommes tout intérieurs, mais qui « sont bien loins d'être tels par la sainteté de la vie. Aussi « travaillent-ils en vain [2]. Écoutons saint Paul qui nous « crie : « Si quelqu'un prétend enseigner les choses les plus « relevées et qu'il n'acquiesce point (par ses œuvres) aux « préceptes de Jésus-Christ, ce n'est qu'un orgueilleux plein « d'ignorance, amusant son esprit malade à de vains combats de paroles qui ont pour fruit des rivalités, des dissidences, des blasphèmes, d'odieux soupçons, etc. [3] » C'est « ce que marquent à la lettre l'aigle (pris en mauvaise part), « le Griffon... qui vit de larcins, de violences et de rapines

[1] Gryphus, halieætus et milvius rapacitatem significant.... per quas alites, ut signat Hesychius, intelligimus eos, qui cum sublimia quidem perscrutari videantur, vita tamen et impuri sunt et malefici, dum vel insidias aliis intendunt, vel sordida quæque convenantur, suarum ita rerum satagentes, ut ad commoditates suas omnia contrahant, inexplebilique avaritia æstuantes, non suis tamen fruuntur, sed imbecilliorum quoque bona diripiant (PIER XIX, 12).

[2] Allusion à plusieurs passages des Écritures, principalement de saint Paul.

[3] I *Timoth*. VI, 3, 4.

« On en voit qui osent pénétrer jusque dans les habitations « et piller tout ce qui s'y trouve, semblables à ces faux apô« tres flétris par saint Paul, s'insinuant dans les maisons et « traînant (sans honte) à leur suite des femmes chargées de « péchés [1]. »

Citerons-nous saint Isidore, Hésychius, saint Eucher et d'autres Pères, comme les sources primitives où les auteurs du Moyen Age ont puisé ces explications? Tout en invitant nos lecteurs à parcourir leurs témoignages, nous emprunterons de préférence à Pièrius, qui vivait à la fin du XV[e] siècle, une nouvelle citation : « Quel est, dit-il, le vrai sens du « Griffon et celui de l'Hydre aux neuf têtes, de Géryon au « triple corps, de la Chimère composée de trois animaux « différents...? C'est d'exprimer, par la réunion de ces élé« ments étrangers, celle des caractères distincts qu'ils re« présentent rassemblés en un seul sujet : ainsi l'assemblage « des mots composant une même phrase y réunit, comme on « le sait, les sens et les idées diverses exprimés par chacun « d'entre eux. Celui donc qui sera au fait du sens qu'a eu « chaque animal, saura très-bien, par cela même, compren« dre les allusions mixtes de ces animaux composés [2]. »

4° Le Griffon faisait en quatrième lieu allusion à l'*Esprit du mal,* par les mêmes caractères qui rendaient souvent le lion, l'aigle, le loup, le léopard, emblêmes de ce mauvais

[1] Allusion, ou plutôt citation textuelle d'un passage du même apôtre saint Paul, II *Timoth.* III, 6.

[2] « Sed, bone Deus, quorsum hydra multiceps ! Quorsum triceps Geryon ! Quorsum tribus comparata Chimæra ! Quorsum sphinges et monstra alia ! Nisi ut partium complexum ostendant, veluti ex verbo et diversis nominibus oratio constituitur ! Quare, qui simplicium (animalium) significationes recte perceperit, facile ad mixtorum interpretationem accedet, quæ cùm tibi, mi Coloti, cognitissima esse non ignorem, supervacuum duxi plura super his inculcare (PIER. *De Grypho*). »

ange. Le *Bestiaire* manuscrit de l'Arsenal [1], après avoir dit que le Griffon *enlève les bœufs tout vivants* [2], donne ainsi l'explication de l'allégorie présentée par cet animal :

« Cist oisel sénefie diable : le buef sénefie l'ome qui vit en « mortel péchié et il ne s'en velt départir ni retraire : qant « la mort vient, si l'estuet morir : lors vient li Gripons des « désers volant et qiert sa pasture : et prent la caitive ame « et s'en revol vers les désers atot, et le jete devant ses po- « chins : et li pochin le p'tient (partient) et détirent au ni, « et iluec brait et crie la caitive come un tor, par la honte « qele endure [3]. — Li désers sénefie infers dont il vint vo- « lant : li pochin sénefient diable qui gisent es désers : c'est « ens les ténèbres d'infer, où la caitive ame est ostelée entre « les mains de ses anemis. »

C'est dans ce même sens encore que la science du Moyen Age, reflet constant du mysticisme des Docteurs de l'Église et des Pères, explique dans tout son détail la tradition des émeraudes, des mines d'or, des Arimaspes, et des batailles des Griffons. L'or étant l'emblême de la charité et l'émeraude marquant la foi [4], l'ardeur qu'apporte le Griffon à ravir ces

[1] Ce manuscrit est daté de l'an 1268.

[2] Même tradition dans le manuscrit intitulé *Prestre Jehan* : « Item : Sachez que nous avons les oyseaulx qui s'appellent grifons et portent bien ung beuf ou ung cheval en leur nid pour donner à manger à leurs petiz oyseaulx. » (*Prestre Jehan à lempereur de Rome et au Roy de France*).

[3] *L'estuet*, il lui faut : *qiert*, cherche : *caitive*, chétive : *atot*, tout de suite. *pochins*, poussins : *p'tient* ou *partient*, partagent : *iluec*, là : *tor*, taureau.

[4] Smaragde demustre fei — que christiens ad in sei (PHILIP. DE THAN, *The Bestiary*).

Smaragdus nimiæ viriditatis est... Significat animas fide semper virentes .. (RHABAN. MAUR.).

Le pape Innocent III s'explique de même. « In singulis ordinibus (*Rationale Pontificis*) habebat tres lapides (smaragdum, sardium et topazium), quòd Pontifex in primo debet habere fidem, spem et charitatem. » Le même

trésors aux hommes marque, dans le langage figuratif du Moyen Age, les violents assauts que l'esprit du mal livre aux âmes pour leur enlever ces vertus. On y voit aussi que, selon le même esprit du mysticisme, l'œil unique des Arimaspes marque l'unité et la pureté d'intention des justes toujours fixés en Jésus-Christ. Ils n'ont qu'un œil, en quelque sorte, et qu'un seul regard, qui est pour lui.

« Esmeraude, dit un manuscrit du XIV[e] siècle, seurmonte « toutes les verdours dou monde,... et por ce, sénefie la très « grant verdor de la foi de la Trinité. Sains Jheans nous dit « en lapocalipse quil vit esmeraude quarte pierre de sos le « verai règne. Et pour ce, sénefie ele la foi des quatre évan- « gélistes. Et si nous dist sains Jehans l'évangelistres que « une méniere de bestes sont qui ont non Gripon. Gardent « les esmeraudes sur le flun (fleuve) de paradis en la terre

pape Innocent III envoyant un anneau gemmé au roi Richard Cœur-de-lion, lui écrivait : « Per aurum, sapientia designatur.... Porrò smaragdi viriditas fidem, granati rubicunditas charitatem, topazii claritas operationem significat.

On lit dans les sermons qu'un autre célèbre docteur du XII[e] siècle avait rédigés pour ses religieux : « Smaragdus per suum virorem significat fidem... Viror smaragdi fidem significat : quia sicut viror in germinantibus primum apparet, ita fides in virtutibus ordine prima est, sine qua impossibile est placere Deo... »

« Prima lilii proprietas quæ sensibus nostris occurrit, viror est. Viret justus... Viror designat fidem, eo quod fides prima sit in virtutibus, sicut viror primum cernitur in germinantibus... »

« Smaragdus magnæ viriditatis est. Significat illos qui fide nitentes et plus aliis viridos, superant per ipsam infideles, qui sunt semper ut gryphes frigidi a charitate, etc. »

Le jaspe, en vue de sa couleur verte, est jugé par tous les commentateurs des Livres sacrés, devoir signifier la Foi : « Jaspis enim, quia, ut jam sæpè diximus, viridis est..., fidem designat, quæ semper viridis et immarcessibilis est. Ergo structura muri civitatis (Jerusalem) ex lapide jaspide, quia omnis ejus defensio et fortitudo fides est quæ eam semper et virere, et vivere facit (S. BRUONN. ASTENS. *Præfat. sup. Apoc.*).

« de Sirie. Et iceles manières de bestes ont quatre piés et « deux èles en menières d'anges : et par derrières, quie lyon « (queue de lion); et une manière de gent qui ont non Arim- « piles qui n'ont q'ine œil enmi le front, et vont querre les « esmeraudes et les quièrent tuit armé es flun, et les pra- « nent. Et celes bestes devant nomées vont corant et volant « et lor tolent à lor pooir. Et moult sont angoissex et ardant « de tolir. Mès il sont armé et tolir ne lor pueent.

« La fine esmeraude nète et gentil et très vert sénefie la « grant verdure de bone foi qui ne puet fléchir. Qui li bon « patriarche et li prophète erent (étaient) si grant et si très « finement vert par quoi il ont la grant gloire dou ciel. Tuit « cil qui sont en cest grant verdor de foi, dit sains Jehans, « nont que un œil. Cest à Jhescrist.

« Li amirande qui vont querre les esmeraudes armé qui « se combatent as Gripons, li Gripons sénefient les deables. « Toutes ices choses doivent avoir en mémoire tuit cil qui esmeraudes pourtent [1]. »

Les abbés les plus savants du Moyen Age s'expliquent de même sur l'allégorie de la légende du Griffon, dans les instructions *de Clergie* écrites pour leurs religieux. Selon ces célèbres mystiques, l'or figure la charité, et les émeraudes la foi. La Scythie, région désolée, mais riche et féconde en trésors, est le désert de cette vie, domaine des adversités et de tentations innombrables, où s'élaborent néanmoins et resplendissent en grand nombre les plus admirables vertus.

Les Griffons, toujours attentifs à dérober les émeraudes, sont l'essaim des esprits immondes, oiseaux par leur essor altier, c'est-à-dire vains et superbes, mais d'ailleurs et

[1] *Manuscrit* de la Bibliothèque de l'Arsenal.

en même temps animaux terrestres[1], c'est-à-dire pervers, abjects, tout adonnés aux choses basses qui sont le mal et ses moyens. Ennemis du bien, dit Rhaban Maur[2], ils s'agitent

[1] Les *ailes* des oiseaux de proie, prises dans leur mauvaise acception, signifient cet orgueil odieux et immodéré nommé par les Pères *elatio*. Le *corps* des animaux, principalement leur ventre et leur croupe, représentaient l'instinct brutal que le Moyen-Age appelait *glotonie* et toutes les dépravations. Leur *queue* signifiait les fins des actions de l'homme. Plus cette queue était traînante, plus elle balayait le sol, plus elle faisait allusion à des inclinations abjectes Ecourtée, elle représentait l'impénitence finale.

[2] Smaragdus significat animas fide semper virentes, quæ quo magis adversitate sæculi, quæ figuram Scythiæ designat, attemptantur ; eo amplius hereditatem immarcessibilem et æternam conservatam in cœlis, et mente concipere sperando , et in proximos satagunt spargere prædicando... his ejusdem quoque lapidis patria tellus pulcherrimâ ratione congruit. Tellus locuples, sed inhabitabilis ; nam cùm auro et gemmis affluat, gryphes tenent universa, alites ferocissimæ, vel potius feræ volantes. Sunt enim quadrupedes, et corpore quidem leonibus, capite verò et alis, aquilis simillimæ. Arimaspi cum his dimicant, qui uno oculo in fronte mediâ feruntur insignes, ut accipiant hos lapides, mirâ cupiditate, et feris capientibus, et Arimaspis custodientibus. Hanc enim terram, virtutum abundantem, audierat Psalmista, cum dicebat : « Ecce elongavi fugiens et mansi in solitudine, » id est à mundi illecebris animos elongando subtraxi. In hac contrarias sibi bestias offenderat, cùm increpans ait : « Muta efficiantur labia dolosa quæ loquuntur adversus justum, etc. » In hanc quoque gazas desiderabiles invenire se manifestabat cum admiratione delectabili secutus adjungere dicens : « Quam magna multitudo dulcedinis tuæ, Domine, quam abscondisti timentibus te ! » Contra hujusmodi alites.... quique sanctorum invigilant, simplici per cœleste desiderium intentione, quasi uno oculo admirandi, ut gemmam fidei, ceterarumque virtutum investigare et effodere queant. Quo enim quoque virtus celsior est, eo graviorem ab immundis spiritibus persecutionem tollerat, qui velut gryphes horrendi meritorum dejectione terrestres, sed superba mentis altitudine volucres, divitias spiritales non sibi ad usum possidere, sed hominibus auferre indefesso labore decertant.

Un autre célèbre docteur du XII[e] siècle dit dans un traité composé pour l'enseignement de ses religieux : « Hæc gemma (l'émeraude) significat illos, qui fide nitentes et plus aliis virides, superant per ipsam infideles, qui sunt semper ut gryphes frigidi à charitate et bonitate quoniam eam non habent et

incessamment pour arracher ou pour détruire les mérites conquis par l'homme ; ils les enlèvent, les flétrissent, non pour les posséder eux-mêmes, mais parce que leur jouissance est d'en déposséder les âmes. Enfin, les vaillants Arimaspes, ces cyclopes qui n'ont qu'un œil, sont les âmes contemplatives et l'essaim des prédestinés, fixant l'œil de l'intention droite, celui de la simplicité, sur la foi et l'amour divin marqués par l'émeraude et l'or, et sur les nombreuses vertus figurées par les pierreries [1].

FÉLICIE D'AYZAC,

Dame dignitaire honoraire de la Maison impériale de Saint-Denis.

qui eam habent malefaciunt eis. Gryphes, qui servant eas, significant diabolos, qui pretiosam margaritam fidei invident hominibus qui volunt eam habere, sed nolunt ut ipsi quibus prosit habeant. Qui rectè vocantur gryphos quasi terrestres feræ et volucres, quia sunt ut feræ terrestres, dejecti in infernum pro meritis suis, et volantes per superbiam, sunt quasi alites. Contra hos dimicant monoculi, idem illi qui non ambulant duabus viis, nec habent duplex cor nec duplicem voluntatem, nec duobus serviunt dominis, sed habent semper unam bonam intentionem ad Dominum et fidem Dei firmiter contra omnes tenent, et defendunt gratiam fidei, quam gryphes, id est diaboli, volunt eis auferre, sed superant istos Dei auxilio.

[1] Toute la mystagogie du Moyen-Age, reproduction des commentaires des livres sacrés, témoigne de l'acceptation universelle et invariable de l'allusion des pierreries aux vertus des prédestinés. Ce rapport est consigné dans l'Ecriture en mille endroits ; il était connu et vulgaire. Saint Paul y fait allusion dans la première Epitre aux Corinthiens (c. 12). « Les œuvres des hommes, dit-il, seront estimées à leur vraie valeur, selon qu'ils auront employé pour construire l'édifice spirituel de leurs œuvres, l'or, l'argent, *les pierres précienses*, ou le bois, le foin ou la paille... » Si quis autem superædificat super fundamentum hoc, aurum, argentum, lapides pretiosos, ligna, fœnum, stipula, uniuscujusque opus manifestum erit, etc.

PRÉCIS

DE L'HISTOIRE DE L'ART CHRÉTIEN

en France et en Belgique.

PREMIER ARTICLE.

INTRODUCTION

Un certain nombre de nos abonnés, peu familiarisés encore avec la science archéologique, nous presse depuis longtemps de publier dans la REVUE une série d'articles élémentaires sur l'histoire de l'Art Chrétien. Ils nous avouent que bien souvent ils éprouvent quelque difficulté à comprendre certains passages de la REVUE, parce que les notions premières leur font défaut. Nous avons longtemps reculé devant cette tâche, notre goût personnel nous portant de préférence vers l'étude de quelques parties inexplorées de l'Art et de la Liturgie. Mais c'est un devoir de sacrifier nos prédilections au désir d'être utile ; nous aurions donc réalisé plus tôt les désirs d'un bon nombre de nos souscripteurs, si nous n'avions pas été arrêté par cette considération, qu'une série d'articles élémentaires de cette nature prendrait nécessairement beaucoup de place dans la REVUE, et qu'il nous faudrait par conséquent en éliminer un certain nombre d'articles d'é-

rudition qui auraient plu davantage à ceux de nos abonnés qui sont versés dans la science archéologique. Nous avons enfin trouvé moyen de tout concilier, de manière à ce que les premiers soient satisfaits sans que les seconds aient à se plaindre : c'est de donner une demi-feuille de plus chaque livraison, comme nous le faisons depuis le mois de février. Nous pourrons aussi gagner un peu d'espace, en restreignant la place que nous avons accordée jusqu'ici aux articles de Mélanges, de Bibliographie et de Chronique.

Nous aimons d'ordinaire à indiquer les sources où nous puisons nos renseignements ; mais on comprend que cette méthode doit être abandonnée pour des articles élémentaires ; nous surchargerions inutilement le texte de renvois et nous perdrions une large place qui peut être plus fructueusement employée. Qu'il nous suffise de dire, une fois pour toutes, qu'à nos observations personnelles, nous avons ajouté les notes analytiques que nous avons prises dans les meilleurs ouvrages modernes que nous avons lus ou relus, tels que ceux de MM. de Bastard, Batissier, Bourassé, Cahier et Martin, Cantù, de Caumont, Crosnier, E. David, Dehaisnes, Didron, du Sommerard, Gailhabaud, Gareiso, Godard, D. Guéranger, Jouve, Jubinal, P. Lacroix, de Lasteyrie, de Laborde, Labarte, Ed. Le Blant, A. Lenoir, de Linas, Mérimée, de Montalembert, A. Murcier, Ramée, Rigollot, Rio, Schayes, Schmit, Taylor, Texier, Thibaud, de Vernheil, Viollet-le-Duc, Vitet, Woillez, etc.

Nous avons aussi feuilleté beaucoup d'œuvres collectives, telles que la *Revue archéologique*, le *Bulletin monumental*, les *Annales archéologiques*, les *Annales de philosophie chrétienne*, le *Moyen-Age et la Renaissance* et les *Mémoires* des principales Sociétés archéologiques de France et de Belgique.

Nous diviserons notre travail en huit chapitres, où nous

suivrons ainsi l'ordre des temps : Chapitre I : du IVe au VIIIe siècle ; chapitre II : IXe et Xe s.; chapitre III : XIe s.; chapitre IV : XIIe s.; chapitre V : XIIIe s.; chapitre VI : XIVe s.; chapitre VII : XVe s.; chapitre VIII : XVIe s. Peut-être y ajouterons-nous un chapitre complémentaire sur les temps modernes. Un chapitre préliminaire sera consacré aux basiliques romaines, dont l'étude est indispensable pour comprendre l'état primitif de l'Art dans nos contrées, puisque nos premières églises ont été construites d'après le type basilical de l'Italie. Chaque chapitre sera partagé en quatre articles : 1° Architecture, 2° Sculpture, 3° Peinture, 4° Orfèvrerie. De nombreuses vignettes, dessinées la plupart par un de nos savants collègues de la société des Antiquaires de France, M. E. Breton, prêteront leur concours au texte, que nous nous efforcerons de rendre tout à la fois concis et clair.

Nous devons, avant d'entrer en matière, indiquer la classification que nous avons suivie pour les divers styles d'architecture, et la comparer aux dénominations qui ont été proposées par divers archéologues.

L'Architecture à plein cintre qui régna chez nous jusqu'au XIIIe siècle a reçu des écrivains antérieurs à notre époque les noms de *saxonne, anglo-saxonne, byzantine, lombarde, normande, gothique ancienne,* etc. Ces divers termes impliquaient une idée fausse, puisqu'ils semblent attribuer exclusivement cette architecture, soit aux Saxons, soit aux Lombards, etc. Aussi la désignation d'Architecture romane, proposée par M. de Gerville, a-t-elle prévalu de nos jours. Elle a le mérite d'exprimer la dégénérescence de l'Art romain, comme le mot *roman,* dans la linguistique, désigne la langue latine dénaturée et transformée par sa fusion avec d'autres éléments. Le style roman est l'architecture qui n'est plus ro-

maine, quoiqu'elle en conserve beaucoup de principes, surtout dans les premiers siècles de son existence, de même que la langue romane n'est plus latine, quoiqu'elle ait conservé beaucoup de règles et de formes du langage des Romains.

L'Architecture où l'ogive domine exclusivement a été nommée *gothique*, *sarrasine*, *orientale*, *anglaise*, etc. Les mêmes raisons que nous venons d'indiquer ont fait remplacer ces qualifications impropres par celle de style ogival qu'a proposée le premier M. de Caumont. Néanmoins, on n'a pas entièrement rejeté le nom de *gothique*. On sait bien que les Goths, qui dominèrent au Ve siècle, n'ont pu exercer aucune influence sur les formes architecturales du XIIIe siècle; mais ce terme est consacré par un si long usage, que l'on peut invoquer en sa faveur les bénéfices de la prescription.

Notre classification diffère peu de celle adoptée par l'ancien Comité des Arts et Monuments. Nous donnerons le nom de *style latin* à l'imitation presque servile de l'Architecture romaine qui régna chez nous jusqu'à l'an 1000. L'influence de l'Architecture orientale modifia sensiblement, à cette époque, le style latin. La persécution des Iconoclastes avait amené des artistes grecs en Occident dès le commencement du VIIIe siècle. Le style byzantin ne s'est jamais implanté chez nous dans son ensemble et dans tous ses détails : mais on ne peut nier que, vers le XIe siècle, l'élément oriental ait exercé une certaine influence sur notre architecture nationale. C'est pour cela que nous désignerons cette phase de l'Art sous le nom de style *romano-byzantin*, pour indiquer l'alliance de certains principes de l'école byzantine avec ceux de l'école latine. Nous aurons toutefois l'occasion de remarquer qu'on a un peu exagéré la puissance de cette influence, et que ces deux écoles, nées simultanément de l'Art romain en décadence, ont eu naturellement plus d'un point de con-

tact, et qu'il serait inutile de vouloir toujours expliquer leurs développements et leurs variations par des influences réciproques.

Au XIIe siècle, l'ogive apparaît et se combine avec le plein cintre : le nom de *style romano-ogival* nous semble fort bien caractériser l'architecture mixte de cette époque de transition. Au XIIIe siècle, le principe de la perpendicularité des lignes l'emporte sur les anciennes tendances horizontales; l'ogive équilatérale détrône définitivement le plein cintre : c'est le *style ogival à lancettes*. Au XIVe siècle, la pureté des lignes commence à s'altérer sous l'envahissement des profils; les rayons des rosaces se ramifient davantage : c'est le *style ogival rayonnant*. Au XVe siècle, les lignes ondulées succèdent aux lignes droites et font donner à ce style le nom de *flamboyant*. Dès la première moitié du XVIe siècle, et surtout dans la seconde, ce dernier style se mélange avec le style grec; c'est l'avènement de l'école de la *Renaissance* qui dura jusqu'au milieu du XVIIe siècle. L'art abandonna alors entièrement les traditions gothiques, en conservant toutefois des formes et des détails inconnus aux Anciens. Les modifications qui s'opèrent successivement dans cet art moderne sont désignées sous le nom du règne où elles dominèrent : *style de Louis XIII, style de Louis XV, style de l'Empire*, etc.

Ces divisions chronologiques de l'Art, on le comprend facilement, sont loin d'avoir une exactitude mathématique. Le style d'un siècle empiète souvent sur le suivant, et les révolutions architectoniques et sculpturales qui doivent caractériser l'ensemble d'une époque se manifestent ordinairement à la fin de la période antérieure. Il ne faut pas oublier non plus qu'elles ne se sont point produites simultanément sur tous les points de la France. L'influence du sol, du climat, des matériaux employés, des souvenirs locaux, du caractère

provincial et de diverses autres causes, ont activé ou retardé, selon les contrées, le développement progressif de l'art. Les règles que nous donnerons pour déterminer l'âge des monuments religieux s'appliqueront surtout à la Belgique, au Nord, au Centre et à l'Ouest de la France ; mais nous aurons soin en même temps de préciser le synchronisme des divers styles provinciaux, pour mettre les règles générales en harmonie avec la chronologie monumentale des provinces de l'Est et du Midi.

Il est utile de donner ici la synonymie des termes que nous avons adoptés pour la désignation des styles.

STYLE LATIN-MÉROVINGIEN (du Ve au VIIIe siècle). — Style roman primitif (de M. de Caumont). — Style latin (du Comité). — Style romano-byzantin primordial (de M. Bourassé). — Style gallo-romain, teutonique, saxon, lombard, normand, germain (des anciens écrivains).

STYLE LATIN-CARLOVINGIEN (IXe et Xe siècles). — Désigné sous les mêmes termes et sous celui d'Architecture Carlovingienne.

STYLE ROMANO-BYZANTIN (XIe siècle). — Style roman secondaire (de M. de Caumont). — Style roman (du Comité). — Style romano-byzantin secondaire (de M. Bourassé). — Style à cintre. — Style roman fleuri. — Style normand. — Style sarrazin. — Style byzantin, etc.

STYLE ROMANO-OGIVAL (XIIe siècle). — Style roman tertiaire (de M. de Caumont). — Commencement du style mystique (de M. Woillez). — Phase progressive de l'école romane (de M. J. Bard). — Style roman (du Comité). — Style romano-byzantin tertiaire (de M. Bourassé). — Style ogivo-roman. — Style de transition. — Style byzantin, etc.

STYLE OGIVAL A LANCETTES (XIIIe siècle). — Style ogival primitif (de M. de Caumont). — Style gothique à lancettes

(du Comité). — Style pointu (des Anglais). — Anglais primitif. — Style mystique pur (de M. Woillez). — Style ogivique. — Gothique pur. — Gothique complet. — Style polygonique. — Style xiloïdique, etc.

STYLE OGIVAL RAYONNANT (XIVe siècle). — Style ogival secondaire (de M. de Caumont). — Style curviligne (de M. E. Sharpe). — Gothique orné (des Anglais).

STYLE OGIVAL FLAMBOYANT (de 1400 à 1550). — Style ogival tertiaire et quartaire (de M. de Caumont). — Gothique flamboyant (de M. Le Prevost). — Style perpendiculaire (des Anglais). — Style bâtard, fleuri, prismatique, etc.

Un certain nombre d'archéologues se contentent de désigner les divers genres d'architecture par l'époque où elle a régné : *style du XIIe siècle, du XIIIe, du XVe*, etc.

Pour aider le travail de la mémoire et donner une forme classique à ces articles élémentaires, nous suivrons toujours la même méthode dans l'examen de cette période monumentale, et nous étudierons successivement 1° les caractères généraux, 2° le plan, 3° l'appareil, 4° les contreforts, 5° les corniches et modillons, 6° les porches et les portes, 7° les fenêtres et les roses, 8° les tours ou clochers, 9° les piliers et les colonnes, 10° les arcades et les travées, 11° les voûtes, 12° l'ornementation architecturale. Nous terminerons en décrivant brièvement une ou plusieurs églises de chaque période et en signalant les principaux monuments de la même époque, existant actuellement en France et en Belgique. Nous ferons précéder chaque article de quelques dates historiques de l'Art.

L'ABBÉ J. CORBLET.

(La suite au prochain numéro.)

L'ÉGLISE DE NOGENT-LES-VIERGES

(OISE).

Nogent-les-Vierges, joli village du département de l'Oise, voisin de la petite ville de Creil, se recommande à la fois à l'historien, au légendaire et à l'archéologue. Nous ne parlerons, toutefois, ni de la voie romaine qui traversait son territoire et dont les derniers vestiges sont destinés à disparaître, ni de la *villa* qu'y possédaient les rois Mérovingiens, et qui, construite en bois, comme toutes celles du temps, a disparu si complètement que la tradition même n'a pas conservé la mémoire du lieu où elle s'élevait. Nous ne donnerons pas la description du beau portique provenant du château de Sarcus, en Beauvaisis, que M. Houbigant a joint à sa maison, pour le sauver d'une ruine entière. Notre intention n'est pas de faire une monographie complète de ce village, si intéressante qu'elle pût être. Nous voulons nous borner, pour rester dans les limites de la REVUE DE L'ART CHRÉTIEN, à parler de sa curieuse église et de la légende qui s'y rattache.

I. — ÉGLISE DE NOGENT-LES-VIERGES.

La nef, précédée d'un porche gothique peu remarquable, remonte à une haute antiquité. Elle est romane et n'est

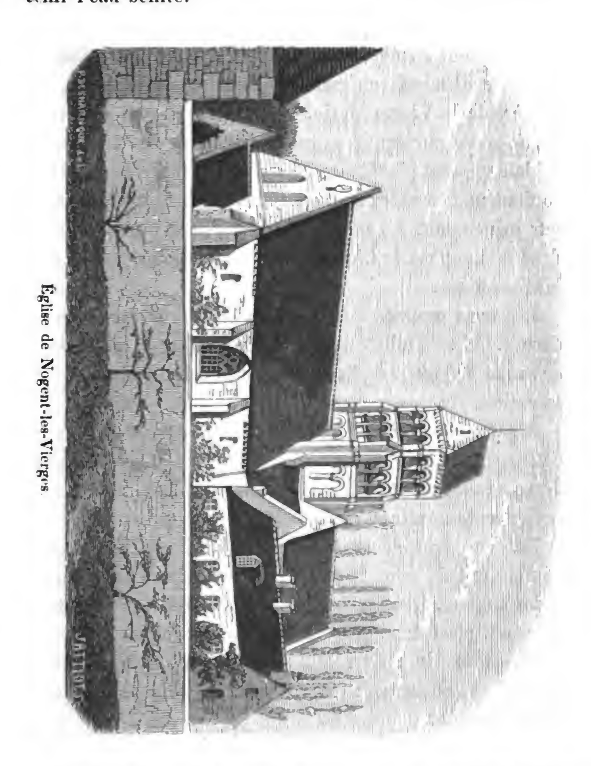
éclairée que par de petites fenêtres à plein cintre, sans aucun ornement. On y remarque, à gauche, en entrant, une cheminée ; elle servait aux baptêmes, qui se faisaient autrefois par immersion. Il eut été dangereux de plonger, en toutes saisons, dans l'eau froide, l'enfant qui venait de naître. On faisait tiédir l'eau sur place, dans l'église.

Dans la muraille latérale de droite, a été percée, postérieurement à la construction de la nef, une grande fenêtre ogivale.

Le clocher, plus récent que la nef, est en roman fleuri, composé de trois rangs d'arcades, soutenues par des colonnes, géminées au deuxième étage, simples aux deux autres. Il est carré, terminé en bâtière.

Le chœur, bâti par saint Louis, est malheureusement caché en grande partie à la vue, lorsqu'on entre dans l'église, par deux énormes piliers de soutènement, sur lesquels repose le clocher; ces piliers sont d'une construction massive et nue, dont l'aspect morne et triste n'offre d'autres ornements que deux bas-reliefs coloriés, incrustés dans la masse à hauteur d'homme, d'une éxécution naïve et datant du XVe siècle, si l'on s'en rapporte à la forme des meubles qui y sont figurés. Le bas-relief de gauche réprésente la *Nativité de la sainte Vierge*. Dans un lit orné d'un riche baldaquin et d'amples rideaux, est couchée sainte Anne. Dans la ruelle, une femme lui apporte à boire ; au pied du lit, une femme assise tient l'enfant sur un coussin. Devant elle, est un grand vase, dans lequel une autre femme paraît tremper un linge. Derrière celle-ci, une servante apporte un vase à anse qui contient de l'eau. Le bas-relief de droite représente la *Mort de la sainte Vierge*. Dans un lit semblable à celui que nous avons dépeint, gît mourante la Mère du Sauveur. Dans la ruelle, on voit un des Apôtres tenant un goupillon; derrière le lit,

un autre porte une croix. Sur le devant, plusieurs Apôtres assis ou debout, tenant des livres, prennent part à la scène. Un d'eux porte un vase détérioré, sans doute destiné à contenir l'eau bénite.



Église de Nogent-les-Vierges.

Ces deux bas-reliefs sont surmontés de deux médaillons sculptés, ronds, non coloriés, que le style de la sculpture et

des ornements dont ils sont encadrés placent au XVIIe siècle. A gauche, dans un riche palais, Jésus est placé sur une crêche. La sainte Vierge et saint Joseph l'adorent. On aperçoit la tête de la vache traditionnelle.

A droite, sur un fond de bâtiments splendides, un vieillard et une femme s'embrassent. On doit y reconnaître Zacharie et sainte Elisabeth ou saint Joachim et sainte Anne, père et mère de la Vierge Marie. Dans aucune de ces sculptures, les têtes des personnages ne sont entourées de l'auréole. Les médaillons sont placés au milieu d'ogives modernes, qui s'accordent mal avec les encadrements carrés et massifs des sujets principaux. Au mur de droite, pend un grand tableau, dont le sujet est *le Christ à la Colonne,* donné par la reine Marie-Amélie.

Les trois croisées du fond sont ornées de verrières modernes. Celle du milieu représente le *Martyre de sainte Maure, de sainte Brigide et de leur frère.* Cette peinture couvre toute la croisée.

A gauche, au milieu de la croisée, l'*Annonciation ;* à droite, également au milieu, *une Sainte-Famille.* Saint Joseph et Jésus adolescent travaillent de leur état de charpentier, en présence de la sainte Vierge.

Des verrières anciennes, qui rappelaient l'histoire des Vierges et qui, selon la tradition, ont été volées et vendues à des anglais, il ne reste qu'un *saint Médard,* de petite dimension, placé dans une des croisées de droite.

Au-dessus du maître-autel, on remarque deux châsses dorées qui contiennent des reliques de sainte Maure et de sainte Brigide.

Plusieurs épitaphes et pierres tumulaires sont trop peu intéressantes pour que nous croyions devoir en allonger cette notice. Mais nous ne pouvons passer sous silence le tombeau

en marbre noir de Jean Bardeau, l'un des seigneurs de Nogent, décédé le 3 février 1632, que l'on voit dans une chapelle à gauche. Une longue épitaphe, gravée sur marbre noir, rappelle les éminents services rendus par le défunt aux rois Henri IV et Louis XIII. Sur le tombeau, repose la statue de Jean Bardeau, en marbre blanc; il est de grandeur naturelle, agenouillé sur un coussin, devant un prie-Dieu. Cette œuvre très remarquable, et qui a peu souffert, est signée ainsi sur le socle : MICHEL BOVRDIN FECIT [1].

A l'entrée du chœur et avant la chapelle de Jean Bardeau,

[1] Michel Bourdin était juré-garde dans la maîtrise de peinture et sculpture dite Académie de Saint-Luc, à Paris. Cette Académie vit avec crainte et jalousie l'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée en 1648 par Louis XIV. Aussi chercha-t-elle à entraver, par tous les moyens possibles, une rivale qui devait l'écraser. Pour mettre fin aux procès, intervint, le 4 août 1651, par acte devant Goguier, notaire royal à Paris, une transaction, due aux soins de maître Charles Hervé, conseiller à la Cour du Parlement, portant jonction des deux Académies. Michel Bourdin ratifia, le même jour, l'acte auquel il n'avait pas concouru personnellement. Par suite de cet arrangement et de cette ratification, il prit séance à l'Académie royale et signa sur le registre. Cette jonction des deux académies rivales n'eut pas de suite et Bourdin resta simple maître de Saint-Luc. En 1664, il fut condamné, avec plusieurs autres maîtres peintres-sculpteurs, à la requête des maîtres jurés, à n'avoir qu'un seul apprenti. Le musée de Versailles possède une statue en plâtre, de 1 m. 50 c. de hauteur, représentant le roi Louis XI, à genoux sur un coussin. Le tombeau de bronze que ce prince s'était fait faire dans l'église de Notre-Dame de Cléry ayant été détruit au XVI[e] siècle par les calvinistes, Louis XIII fit élever, en 1622, un nouveau monument en marbre. On lit sur le coussin : MICHAEL BOVRDIN AVRELIANENSIS. 1622. Outre la statue, il y a quatre petits génies, aussi en marbre, également sculptés par Bourdin. Ce tombeau, après avoir été saccagé de nouveau en 1793, fut restauré par les soins de Lenoir et placé *au musée des Monuments français*. Il a été rétabli dans l'église de Notre-Dame. Suivant une tradition, restée dans la mémoire des habitants de Cléry et rapportée par Lenoir, le sculpteur, mécontent du salaire qu'il avait reçu, aurait volé une lampe d'argent et aurait été, pour ce vol, exécuté à Orléans. Si cela est exact, il y aurait eu deux

madame la maréchale Gérard, propriétaire du château de Villers-Saint-Paul, dont le parc confine à la commune de Nogent, a fait bâtir une chapelle avec caveau, où reposent les restes du maréchal Gérard, cet illustre soldat du premier empire, dont la belle carrière militaire a été si dignement close par la prise d'Anvers, et dont les vertus et l'affabilité ne sortiront jamais de la mémoire des habitants de Nogent-les-Vierges.

La croisée de cette chapelle est ornée d'un petit vitrail qui représente : à gauche, *le Christ en croix;* à droite, *l'Ascension,* et en haut, *le Père Éternel entouré de chérubins.*

Nogent-les-Vierges doit son nom aux héroïnes d'une légende que nous allons rapporter, d'après la notice de M. A. G. Houbigant [1].

sculpteurs du nom de *Michel Bourdin.* Le second serait l'auteur de la statue de Jean Bardeau, mort en 1632, puisqu'il n'y aurait certes pas eu un intervalle de dix ans entre le vol du sculpteur et sa mort. Tous ces faits sont très hypothétiques. Dailleurs, de 1622 à 1664, date où l'on retrouve notre Michel Bourdin, il y aurait 42 ans de travail actif ; et comme on ne peut lui donner moins de 25 ans en 1622, il aurait eu 67 ans environ en 1664. Si la tradition conservée à Cléry est une fable, toutes ces dates peuvent, sans aucune difficulté, s'appliquer au même artiste. Il y a encore à Versailles une reproduction en plâtre, haute de 1 m. 40 c. d'une statue de *M. Bourdin*, représentant Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois. La statue originale faisait partie du monument funéraire élevé à Diane par ses enfants, dans une chapelle du château d'Anet. Le tombeau, transporté au *musée des Monuments français,* puis, lors de la suppression de ce musée, dans un pavillon du parc de Neuilly, a été mutilé en 1848. On l'a restauré et transporté au *musée de Versailles.* Il est en marbre. Hauteur, 3 m. 19 c. ; largeur, 1 m. 08 c. ; longueur, 2 m. 10 c. Le livret ne dit pas si les deux génies qui soutiennent les armoiries de la duchesse sont de *Michel Bourdin ;* mais, d'après la description de Lenoir, cela est fort probable.

[1] Les faits rapportés dans cette notice sont tirés, tant de divers historiens que d'un procès-verbal, conservé dans les Archives de l'église.

II. — LÉGENDE DES SAINTES MAURE ET BRIGIDE.

Maure et Brigide étaient les filles jumelles d'Ella, roi d'Ecosse et de Northumberland, venu en Angleterre avec Hengist, en 477, et de sa femme Pantélemonée. Dès l'âge de 12 ans, elles étaient célèbres par leur piété, par leurs œuvres charitables, autant que par leur beauté. Elles avaient résolu de se consacrer à Dieu; aussi leur père voulut-il en vain les marier. Dès que sa mort les eut délivrées de ses obsessions à cet égard, elles quittèrent leur pays avec leur frère Hypadius, que les rudes guerriers d'Ella avaient jugé incapable du trône à cause de sa faiblesse physique.

De nombreuses épreuves attendaient les deux jeunes filles; mais Dieu veillait sur elles. Elles avaient trouvé un asile chez une veuve dont le fils voulut attenter à leur vertu; il fut frappé de paralysie et ne dut sa guérison qu'à leurs généreuses prières. Une autre fois, un laboureur marié, repoussé dans ses intentions deshonnêtes, mit, pour se venger, le feu à sa propre maison. Il périt; elles échappèrent, par miracle, à l'incendie, avec leur frère.

A Rome, elles logent chez un jeune homme nommé Ursinus, qui était possédé du démon; elles le délivrent. Dans sa reconnaissance, il les accompagne à Jérusalem. La persécution les en chasse; elles débarquent à Marseille et visitent Césarius, évêque d'Arles, qui les envoie à Angers. Là, Maure ressuscite le fils d'une veuve nommée Aldegonde. Lorsqu'elles quittent Angers, malgré les prières des habitants, Aldegonde et Jean, son fils, les suivent dans leurs saintes pérégrination. Partout elles font des miracles. Elles ressuscitent Johel, fils unique de Gérontius et prophétisent son martyre.

Remplis d'un zèle ardent, malgré cette sombre prophétie, Johel et Gérontius se joignent à elles et tous ensemble ils arrivent à Balagny-sur-Thérain, en Beauvaisis.

Pendant qu'ils se reposaient près d'une fontaine, ils sont attaqués par quatre brigands, qui, frappés de la beauté des deux princesses, veulent assouvir leur brutale passion. Elles résistent, et sont tuées à coups de masses d'armes. L'assassin de Maure s'appelait Grinhart. Leur frère Hypadius, qui veut les secourir, est tué par un nommé Ricoart; Gérontius et Johel partagent leur sort. Ursinus parvient seul à s'échapper. Cependant la punition des brigands ne tarde pas; ils s'entretuent. Ursinus s'approche alors et perd connaissance à la vue de ses amis massacrés. Pendant son évanouissement, il reçoit l'ordre de les inhumer.

Ursinus fait partout le triste récit de tant de vertus et de tant de malheurs. Les populations accourent en foule près de ces tombes où s'opèrent des miracles, que l'Évêque de Beauvais vérifie et confirme par un acte solennel.

Le bruit de ces miracles va trouver la reine Bathilde, femme de Clovis II, jusque dans l'abbaye de Chelles, qu'elle avait fondée en 645. Désireuse d'y faire transporter les restes de Maure et de Brigide, elle les fait exhumer et placer sur un char traîné par des bœufs. Arrivés au carrefour de Nogent, les bœufs s'arrêtent et rien ne peut les faire partir. La reine Bathilde, étonnée, pressentant un miracle nouveau, ordonne qu'ils soient laissés à eux-mêmes. Aussitôt le char s'ébranle et il est conduit par les bœufs au lieu dit actuellement *la Croix des Vierges* [1] et de là vers l'église, où les cloches son-

[1] On y voit encore une très-ancienne colonne, dont les grossières sculptures ont en partie disparu. Devant la croix, est un massif autel sans autres ornements que des écussons gravés, dont les armoiries ne sont plus visibles.

naient d'elles-mêmes. Enfin, il s'arrête dans le cimetière (à l'endroit où s'élève maintenant le chœur). On y construit, aux frais de Bathilde, un caveau dans lequel sont respectueusement déposés les restes de Maure et de Brigide.

Les malheurs des temps, la mobilité naturelle aux hommes, les y font oublier pendant le long espace de 545 ans. En 1185, une vache noire, qui appartenait au chevalier Garnier, de Senlis, s'étant couchée sur le terrain au-dessus du caveau qui renfermait les deux Vierges, son poil blanchit du côté où elle s'était couchée. On l'emmène ; elle revient, se couche sur le côté qui était resté noir et devient entièrement blanche.

Ce miracle est suivi de beaucoup d'autres. Les malades guérissent. La population reconnaissante appelle le pays : *Nogent-les-Vierges*. Le Pape charge d'une enquête les Évêques de Senlis et de Beauvais, qui font transporter les corps dans l'église. Le Pape accorde cent jours d'indulgence aux fidèles qui visiteront l'église et les reliques des deux Vierges, du premier dimanche après l'Ascension jusqu'à la fête de saint Jean-Baptiste. Enfin, Maure et Brigide sont canonisées par Urbain III.

« Un pèlerinage considérable s'établit à Nogent-les-Vier-
« ges, et, en 1241, le roi saint Louis y vint lui-même, ac-
« compagné de l'Évêque de Beauvais, pour y mettre les
« reliques dans des châsses offertes par la munificence royale.
« Le roi fit construire à ses frais le chœur de l'église, ordon-
« nant de placer le maître-autel au-dessus du caveau où les
« corps des Saintes avaient reposé si longtemps. Ce fait,
« certifié par un récit authentique renfermé dans les châsses,
« est mal à propos révoqué en doute par Dulaure (*Hist. des*
« *environs de Paris,* tome IV, page 111) [3].

[1] GRAVE, *Annuaire de l'Oise*, canton de Creil, 1828, page 280.

III. — PROCESSION ANNUELLE.

Béatrix de Bourbon, petite-fille de Robert, sixième fils de saint Louis et reine de Bohême, possédait en 1374 le comté de Clermont, duquel Creil dépendait. Propriétaire de marais importants, elle en fit donation aux communes de Creil, Montataire et Nogent-les-Vierges, à la condition que les clergés des trois paroisses feraient, au mois de juin de chaque année, une procession en sa mémoire. Le lieu du rendez-vous est à Creil, à la place dite *des Marais*. Une croix ancienne, qui existait à l'un des angles, a été détruite et remplacée, il y a environ 30 ans, au fond de la place, par un autel en pierres, derrière lequel s'élève une colonne surmontée d'une croix. Sur le devant de l'autel, on a gravé, en lettres gothiques, l'inscription suivante : *Les communes de Creil, de Montataire et Nogent-les-Vierges, à la mémoire de Béatrix de Bourbon, reine de Bohême, leur bienfaitrice, décédée le 25 décembre 1395.*

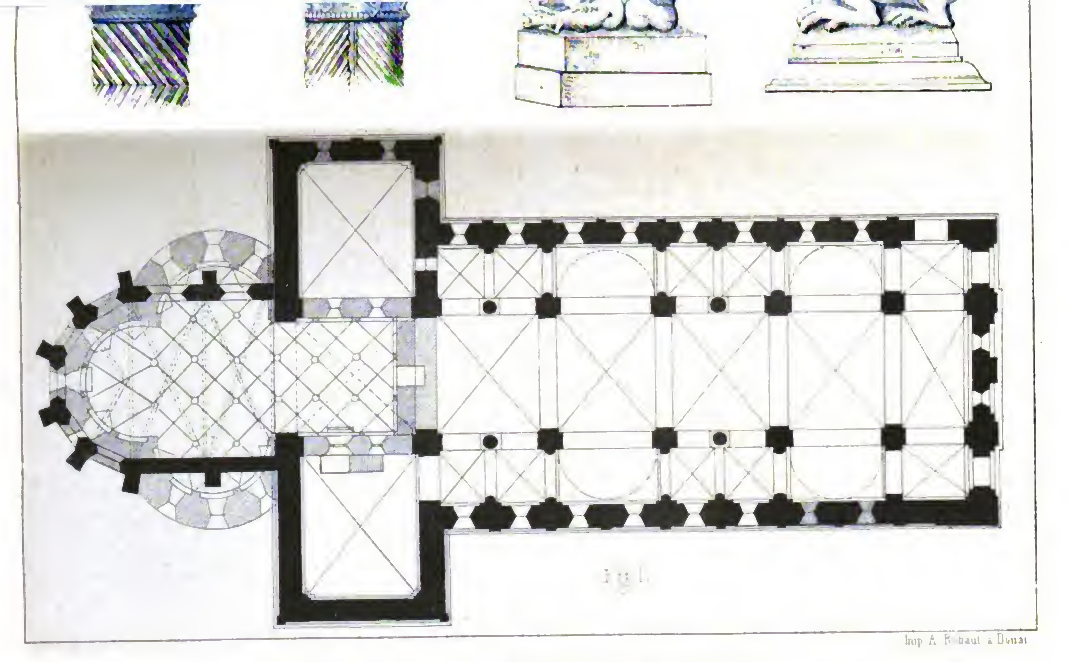
Ces processions se sont perpétuées jusqu'à nos jours. Celle de Nogent-les-Vierges est toujours extrêmement nombreuse. Les châsses y sont portées et les mères s'empressent de faire passer leurs enfants par dessous ou de les leur faire toucher. Au retour, elles sont déposées dans l'église, où, pendant quelques jours, les fidèles sont admis à y faire leurs dévotions. Puis elles sont remontées, pour le reste de l'année, à leur place habituelle, sur l'appui de la grande fenêtre du chœur.

ELIE PETIT.

Fig. 2.

Decim. Metres

Fig. 3 Fig. 4 Fig. 5. Fig. 6



Imp. A. Robaut à Douai

ANCIENNE EGLISE ABBATIALE DE ROLDUC
près d'Aix-la-Chapelle

L'Eglise et la Crypte

DE

L'ABBAYE DE ROLDUC

(LIMBOURG)

M. l'abbé Bock a publié une intéressante monographie de l'ancienne église abbatiale de Klosterrath (Roda-Rolduc)[1]. Cette abbaye de Chanoines réguliers de Saint-Augustin fut fondée, en 1104, par Ailbert d'Antoing, chanoine de Tournay, près de la petite ville de Rode-le-Duc, sur le magnifique plateau qui domine la pittoresque vallée de la Worm. La science et la vertu avaient constamment illustré la pieuse communauté jusqu'au moment où elle fut dissoute par la Révolution. En 1797, lors de la vente des biens ecclésiastiques, les Chanoines rachetèrent leur propriété dans l'espoir d'y reformer un jour leur Congrégation ; mais tous les efforts qu'ils firent ensuite pour parvenir à ce but demeurèrent inutiles, et, en 1819, ils se décidèrent à donner l'abbaye au séminaire de Liège, sous la réserve qu'elle serait destinée à un établissement d'éducation religieuse. Le Gouvernement de l'époque refusa de ratifier la donation, et ce ne fut qu'après

[1] Organ für christliche Kunst

les événements de 1830 que Mgr Van Bommel, d'illustre mémoire, put réaliser la pieuse volonté des donateurs, en établissant à Rolduc son Petit-Séminaire. Le 17 octobre 1831, lorsque, en vertu du traité de Londres, une partie du Limbourg fut détachée de la Belgique, l'abbaye se trouvant sur le territoire cédé, passa en la possession de Mgr Paredis, évêque de Ruremonde, qui, en y fixant son Petit-Séminaire, y fonda en même temps une école industrielle pour les jeunes gens catholiques de la Hollande. Cet établissement, un des plus remarquables que l'on puisse voir, tant pour l'étendue et la régularité de ses bâtiments que pour l'agrément de ses alentours, compte près de trois cents pensionnaires.

Arrivons maintenant à l'analyse du travail de M. Bock.

L'église des ci-devant Chanoines de Saint-Augustin, à Rolduc, est une basilique à piliers carrés. La richesse et l'élégance de l'architecture annoncent que l'édifice appartient à la seconde période du style roman. La basilique, telle qu'elle se présente aujourd'hui aux yeux du visiteur, forme une croix latine. Comme le transsept, fort développé, s'étend exactement du Nord au Sud, et que le sanctuaire regarde l'Est, elle est parfaitement orientée. On doit regretter que les trois anciennes absides en forme de trèfle, qui, s'appuyant au transsept, terminaient le chœur, aient été remplacées, au milieu du XVI[e] siècle, par une seule abside en style gothique dégénéré, contrastant d'une manière choquante avec le reste de l'édifice. Ces anciennes absides pourraient être aisément rétablies, car elles se trouvent conservées, au moins en grande partie, dans la crypte qui s'étend sous le chœur de l'église (voir sur la planche ci-jointe les fig. 1 et 2 représentant le plan et la coupe de l'église, avec la crypte).

Remarquons en passant que l'abside triple en forme de trèfle, comme à Rolduc, se rencontre fréquemment dans les

églises romanes du pays rhénan, par exemple à Cologne, dans les églises de Sainte-Marie du Capitole, des Saints-Apôtres, de Saint-Martin, et dans l'église plus ancienne de Saint-André.

Le vaisseau de l'église de Rolduc se compose de trois nefs. Celle du milieu est plus élevée que les deux autres ; ces dernières ne sont point également hautes dans toute leur longueur. Les voûtes d'arête en pierres de la nef principale ont pour soutiens des arcs cintrés qui ne montrent pas la moindre tendance vers l'ogive ; ils décrivent exactement le demi-cercle, comme cela se voit généralement dans les églises des Bénédictins. Les arcades des deux côtés de la nef sont soutenues à leur tour par des piliers assez massifs qui, au lieu de former un faisceau de colonnes, comme dans beaucoup d'églises du pays rhénan, sont simplement carrés et rappellent ceux des anciennes basiliques de la Saxe. Toutefois, il faut remarquer que, du côté des nefs latérales, des demi-colonnes, surgissant d'une base carrée, sont adossées aux piliers et concourent avec des demi-colonnes analogues, placées vis-à-vis dans le mur, à soutenir les arcs doubleaux des nefs secondaires.

Pour rompre la monotonie qui résulte inévitablement d'une rangée régulière de piliers uniformes, l'architecte a eu l'heureuse idée d'introduire dans son plan, outre le transsept principal très-développé, deux transsepts secondaires qui coupent symétriquement le vaisseau dont ils ne dépassent pas la largeur; les deux transsepts augmentent la solidité de l'édifice, puisqu'ils tiennent lieu de contreforts et d'arcs-boutants; ils corrigent aussi la raideur des anciennes basiliques, en coupant le mur qui s'étend entre les colonnes et les fenêtres de la nef centrale. Ces transsepts secondaires se distinguent du transsept principal, non-seulement en ce qu'ils

sont moins développés, mais encore en ce que leurs voûtes sont en berceau et moins élevées que les voûtes d'arête de ce dernier. La disposition architecturale que nous venons de signaler se retrouve dans l'église de Saint-Georges à Cologne et dans celle de Notre-Dame à Maëstricht.

Les travées qui séparent les transsepts sont divisées en deux parties par des colonnes monolithes. Les chapiteaux, artistement sculptés, soutiennent les arcs qui portent le mur de la nef centrale, ainsi que les arcs doubleaux correspondants des nefs latérales. L'alternance de ces élégantes colonnes et des piliers carrés contribue encore à l'harmonieuse variété de l'édifice; elle lui donne cet air particulier de majesté et de grâce qui le caractérise. La partie de l'église qui la termine à l'Occident comprend la tour, dont la large base embrasse les trois nefs.

Descendons maintenant dans la crypte. Cette partie, la plus riche et la plus monumentale de l'édifice sacré, ne se trouve malheureusement plus dans son état primitif. En effet, le goût dégénéré qui a présidé à l'érection du chœur de l'église, au XVIe siècle, a fait supprimer totalement l'abside latérale du Sud. Celle du Nord, bien que réduite et emprisonnée par l'enceinte envahissante du chœur, subsiste encore; l'abside principale est parfaitement conservée.

La crypte est divisée en trois nefs par deux rangées de six colonnes. Près de chacune de ces rangées s'élèvent encore deux colonnes, placées à la naissance des absides latérales. Nous avons ainsi un nombre total de seize colonnes qui, dans leur arrangement symétrique, forment exactement une croix latine. Tous les fûts sont monolithes. Quelques-uns sont tournés en spirale; d'autres affectent les formes en zigzag du XIIe siècle : particularités qui se rencontrent dans les monuments lombards.

Ce qui précède suffit pour donner une idée des plans admirablement combinés de l'église et de la crypte de Rolduc[1]. L'ornementation si grandiose et si originale du monument réclame à son tour quelques mots.

Pas n'est besoin de dire que la beauté, la perfection d'un édifice dépend en grande partie de l'appareil employé dans sa construction. Or, l'architecte de l'église abbatiale de Rolduc a eu le bonheur d'avoir sous la main une excellente pierre siliceuse, qui s'exploite encore aujourd'hui à peu de distance de l'abbaye. Cette pierre, ayant à une certaine profondeur toute la dureté du silex, est marbrée de veines rougeâtres; sous forme d'*opus quadratum*, elle entre dans la construction des piliers, des arcades, des colonnes et demi-colonnes; on s'en est aussi servi pour bâtir les murs, mais sans nullement

[1] La crypte de Rolduc, déjà vénérable par son antiquité, l'est plus encore par les traces bénies qu'y laissa le passage de saint Norbert. On y trouve l'autel sur lequel il célébra les saints Mystères. Saint Norbert visitait quelquefois l'abbaye de Rolduc, où il faisait un séjour plus ou moins long ; il avait une grande prédilection pour l'église souterraine et y disait volontiers la Messe. Qu'il nous soit permis de rapporter ici un trait de sa vie qui se rattache à la crypte et même à l'autel conservé. Un jour, il arriva qu'une grosse araignée tomba dans le précieux sang, au moment de l'élévation du Calice. Le saint frémit à la vue de cet accident ; il croyait s'exposer à la mort, s'il avalait l'insecte, et se rendre coupable d'irrévérence, s'il le retirait du calice; il savait que les rubriques lui permettaient de prendre respectueusement l'araignée, de la laver, de la brûler, d'en jeter les cendres dans la piscine ou de les renfermer dans le sanctuaire. Sa foi vive le dissuada d'avoir recours à cet expédient toléré ; il ne balança pas longtemps ; il avala l'insecte avec le sang de Jésus-Christ. Résigné à la mort, il l'attendit au pied de l'autel ; mais Dieu qui veille à la conservation des siens, ne permit pas que le poison fit mourir un homme qui devait procurer la vie à tant de pécheurs. Saint Norbert éternua, et, par un prodige, il rejeta en même temps l'araignée toute vivante. Ce récit, consigné dans la vie de saint Norbert par le Père Louis Hugo, chanoine-prémontré, et reproduit inexactement par M. Rohrbacher, est tiré d'un manuscrit de Rolduc, qui renferme l'histoire de l'abbaye : le fait y est rapporté à l'année 1117.

la façonner, ce qui a rendu le badigeonnage nécessaire. Anciennement les parements des murs, les faces des piliers, les fûts et les chapiteaux des colonnes, les voûtes et les arcades étaient couverts de peintures et de décorations polychrômes qui devaient faire ressortir davantage la majestueuse beauté de l'architecture.

Il nous reste encore à signaler une particularité relative à la base de quelques colonnes et demi-colonnes; outre la base attique, avec ses feuilles frisées ou galbées aux quatre coins de la plinthe, on trouve aussi des bases où sont figurés des motifs tirés exclusivement du règne animal. Le plus souvent ce sont des quadrupèdes fantastiques couchés, comme on en trouve dans plusieurs églises lombardes, et principalement sur les portails des églises romanes de la première période (fig. 5 et 6). M. Bock ne prétend pas expliquer le sens symbolique de ces figures; on a peut-être, dit-il, voulu exprimer l'idée que, dans la création visible, le Mal doit, contre son gré, être assujetti au Bien, et concourir à son insu à la réalisation des plans de la divine Providence.

Les chapiteaux des colonnes présentent la forme du dé de la première période de l'époque romane; les quatre faces sont couvertes de sculptures telles que savait les créer la riche imagination des statuaires et des sculpteurs sur bois, dans le siècle des Croisades. Ces figures offrent le plus souvent l'heureuse association du règne végétal et du règne animal, que déjà au XIIIe siècle on commençait à désigner sous le nom général d'arabesques (fig. 3 et 4).

D'après les anciennes annales de Rolduc, dont les premiers renseignements paraissent avoir été consignés dès le XIIIe siècle, la crypte fut fondée la même année que le monastère, c'est-à-dire en 1104; elle fut consacrée et livrée au culte en 1108. L'ancien chroniqueur a eu soin de nous ap-

prendre que dans sa construction on se conforma au style lombard: « Deposito interea sacrario, construxerunt cryptam in eodem loco, sacerdos et frater Embrico jacientes fundamentum monasterii *scemate longobardino.* » Cette indication est intéressante ; elle sert à expliquer la ressemblance que l'église de Rolduc et plusieurs autres églises du pays rhénan ont avec les anciens monuments que l'on rencontre à Lucques, à Pavie, à Vérone, etc. La crypte de Rolduc, s'étendant sous le chœur et le centre des transsepts, est figurée en teinte faible dans notre lithographie (fig. 1).

Quatre années avaient suffi pour l'érection de la crypte ; mais l'église fut élevée lentement et à de longs intervalles, les travaux étant subordonnés aux ressources pécuniaires de l'entreprise. D'après les *Annales Rodenses,* voici l'ordre suivi dans la construction : A partir de 1108, on éleva les trois absides au-dessus de celles de la crypte ; après 1138, on construisit le transsept ; puis, vers 1143, trois travées du vaisseau dans les trois nefs ; enfin, la dernière partie fut achevée en 1209, époque où l'évêque de Ratzbourg, consacra l'église.

Nous sommes heureux de pouvoir dire en finissant que les travaux de restauration de l'abbatiale de Rolduc se poursuivent depuis trois ans sous l'intelligente direction d'un comité composé de cinq professeurs du petit séminaire et assisté de l'habile architecte, M. Cuypers, de Ruremonde. Déjà les piliers, les colonnes, les arcades du vaisseau et du transsept sont dégagés du badigeon qui les couvrait de sa croûte uniforme, et sont remis entièrement à neuf. L'œil ne se lasse pas de contempler cette remarquable architecture qui vient de reparaître, comme par enchantement, avec sa beauté et sa fraîcheur primitives.

F. X. R

PRÉCIS

DE L'HISTOIRE DE L'ART CHRÉTIEN

en France et en Belgique.

DEUXIÈME ARTICLE *.

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE.

DES BASILIQUES ROMAINES.

Quand Sidoine Apollinaire, Fortunat, Grégoire de Tours, nous parlent des églises bâties de leur temps dans les Gaules, ils nous décrivent des constructions en pierre, couvertes en bois, et dont l'ensemble se modèle sur les primitives basiliques de l'Italie. Pour que nous puissions nous faire une idée nette des premiers monuments religieux élevés dans nos contrées, il est donc nécessaire de jeter un coup d'œil rapide sur les basiliques de Rome, qui servirent de types aux contrées voisines.

L'Art chrétien ne naquit pas d'un seul jet. De même que la société païenne se transforma lentement sous l'empire des idées chrétiennes, l'Art devait passer par une nombreuse

* Voir le numéro de mai 1860, page 264.

série de modifications avant d'atteindre l'idéal que réalisa le XIIIe siècle. Ce n'est que peu à peu qu'il se dégagea des souvenirs païens. Arrêté dans son essor par les influences de la décadence romaine, par la crainte des persécutions, par les invasions des Barbares, par les fureurs des Iconoclastes, par les fausses doctrines des Byzantins sur la prétendue laideur du Christ, l'Art ne pouvait point exprimer dans toute leur sublimité les symboles des nouvelles doctrines. Sans doute il trouvait, en naissant, d'admirables modèles d'architecture dans la Rome des Césars; mais c'étaient là des monuments militaires ou civils où respirait seulement le génie politique du peuple-roi. Quant à ses monuments religieux, ce n'étaient que des pastiches des étroits temples grecs, avec moins de goût et d'inspiration. Ce n'est donc qu'à la longue qu'un art nouveau pouvait se mettre en harmonie avec une civilisation nouvelle.

Les premiers chrétiens tinrent d'abord leurs assemblées dans des maisons particulières. La salle à manger (*triclinium*), deux fois plus longue que large, avait de vastes dimensions qui devaient naturellement la faire choisir pour ces sortes de réunions.

Quand la Foi nouvelle eut conquis plus de liberté, elle s'abrita dans les basiliques civiles. On devait évidemment les préférer aux temples abandonnés par les Païens, et que leur dimension exiguë rendait impropres aux exigences liturgiques. Les basiliques, d'ailleurs, n'ayant été consacrées qu'à des usages civils, étaient libres des souvenirs d'idolâtrie qui rendaient les temples païens odieux aux fidèles.

Il ne faudrait point cependant admettre d'une manière absolue que les chrétiens reculaient toujours devant la pensée de métamorphoser un temple païen en église. Un certain nombre de faits donneraient un démenti à une assertion aussi

générale. A Rome, le Panthéon d'Agrippa devint l'église de Tous les Saints; le temple de Vesta fut placé sous le vocable della Madona del Sole; le temple d'Antonin devint l'église San-Lorenzo in Miranda. En France, on a célébré les saints Mystères dans le temple de Vienne, dans celui de Vernagues (Bouches-du-Rhône) et dans la Maison carrée de Nîmes.

Les basiliques civiles des Romains servaient tout à la fois de tribunal, de bourse et de bazar. On leur donnait ce nom qui, en grec, signifie *maison royale,* parce qu'elles attenaient ordinairement au palais des rois, ou bien parce qu'on y rendait la justice en leur nom. On en comptait dix-huit à Rome; la première paraît avoir été érigée l'an 204 avant Jésus-Christ. Elles avaient la forme d'un carré oblong terminé par un hémicycle : un des côtés restait parfois ouvert, sans être muré, afin de laisser la circulation plus libre. L'intérieur n'offrait que des murs lisses, n'ayant pour ornementation que des fenêtres semi-circulaires entourées d'un simple filet, et quelques modillons que terminaient les chevrons de la charpente du toit. Deux rangs parallèles de colonnes de granit, de porphyre ou de marbre, divisaient l'intérieur en trois parties, dans le sens de la longueur. Ces colonnades supportaient quelquefois une galerie supérieure régnant dans tout le pourtour, excepté du côté de l'hémicycle. Le tribunal était au fond de la basilique, dans le renfoncement circulaire nommé *abside :* c'était la place du prêteur, des centumvirs, des greffiers et des autres officiers de justice. Plus bas se trouvaient les places assignées aux notaires et aux avocats. Les plaideurs se tenaient devant un endroit nommé *transseptum,* séparé du tribunal par une grille de clôture (*cancellum*). C'est de là qu'on a donné le titre de chanceliers aux dignitaires qui remplissent à peu près les mêmes fonctions que ceux qui se tenaient dans l'enceinte des *cancelli*. Les curieux

et les marchands circulaient dans les nefs couvertes partiellement ou totalement par un toit, où des tuiles plates à larges bords étaient combinées avec des tuiles courbes.

Les basiliques se prêtaient facilement à la nouvelle destination qui leur fut assignée par les Chrétiens ; elles réunissaient la magnificence à l'utilité et leur plan général était en harmonie avec les prescriptions des Constitutions apostoliques sur la forme que devaient avoir les églises. L'abside exhaussée devint le tribunal de l'Évêque ; un autel s'éleva à la place qu'occupaient les avocats. Ce sanctuaire resta séparé par le *cancel* de l'espace occupé jadis par les plaideurs et qui fut réservé au clergé. Les fidèles remplirent les nefs ; une portion de la galerie centrale fut destinée aux catéchumènes, et les tribunes furent affectées aux vierges et aux veuves qui consacraient leur vie aux bonnes œuvres. C'est ainsi que la Religion reçut la première hospitalité dans le temple des affaires, comme le rhéteur Ausonne le faisait remarquer à l'empereur Gratien : *Basilica olim negotiis plena, nunc votis pro tua salute susceptis.*

Outre les basiliques publiques judiciaires et foraines, il y en avait de privées qui faisaient partie du palais des grands personnages, et où ils donnaient audience à leurs clients et à tous ceux qui venaient traiter avec eux d'affaires publiques ou particulières. Ces monuments splendides avec leurs vastes vestibules, leurs larges péristyles, étaient encore plus convenables que les basiliques foraines à la réunion d'une communauté religieuse, et ce sont sans doute ceux qu'on a préférés, quand la libéralité du possesseur les mit à la disposition des fidèles. C'est ainsi que la basilique de la famille de Latran fut consacrée au culte chrétien ; que celle d'un romain nommé Sicianus fut adaptée à la même destination.

Les basiliques civiles ne restèrent point cependant les

sanctuaires permanents de la foi. La vénération pour le tombeau des Martyrs en éloigna la communauté chrétienne, dès qu'elle put agir avec liberté. L'endroit où quelque généreux confesseur de la Foi avait versé son sang détermina le choix des fidèles pour la construction de nouveaux édifices, qui s'élevèrent d'ailleurs sur le même plan et avec les mêmes dispositions intérieures que les basiliques civiles. Les plus importantes modifications architecturales du type primitif furent l'adoption des arcades reposant sur des colonnes, disposition dont il n'existe aucun exemple dans l'antiquité, l'extension donnée aux transsepts, qui donna à l'ensemble de l'église la forme d'une croix latine, et l'adjonction de l'*Atrium*, esplanade à ciel ouvert, entourée de portiques. Plus tard, on bâtit des tours pour les cloches qui devaient convoquer les fidèles; le chœur s'agrandit et empiéta sur l'espace jadis réservé au public; enfin, on y adjoignit des bâtiments accessoires pour l'habitation des prêtres et des clercs, des écoles, des bibliothèques, des salles pour contenir les chartes et les vases liturgiques, des logettes pour les pénitents, des cloîtres, des salles synodales, etc.

Les basiliques les plus complètes se composent : 1° d'un porche d'entrée, 2° d'un atrium, 3° d'un grand porche, 4° d'un narthex, 5° de nefs comprenant le chœur, 6° des transsepts et du sanctuaire, 7° d'une ou plusieurs absides.

Le porche d'entrée donnait accès dans l'atrium, espace découvert, ordinairement planté d'arbres. Les profanes pouvaient pénétrer dans cette enceinte; c'est là que les indigents venaient solliciter la charité et que les pénitents publics du premier degré imploraient les prières des fidèles. C'est là aussi qu'on enterrait les personnages de distinction, usage qui s'est perpétué dans le Moyen-Age et qu'on retrouve encore aujourd'hui dans nos campagnes, où le cime-

tière avoisine souvent l'église. Il y avait dans l'atrium un ou plusieurs bassins (*cantharus*), où les fidèles se lavaient les mains avant d'entrer dans le temple ; nos bénitiers actuels placés à l'entrée de l'église, sont un souvenir de ces lustrations. L'introduction du *cantharus*, de même que l'adjonction de l'atrium, fut inspirée par les réminiscences du temple de Jérusalem. On sait qu'il était prescrit aux Juifs de se laver les mains avant d'entrer dans le sanctuaire, et que cette ablution était le symbole de la pureté intérieure que devaient conserver les croyans.

Ce n'est guère qu'au VIe siècle qu'on plaça dans l'intérieur de l'atrium le baptistère, réservoir d'eau, protégé par un toit que soutenaient plusieurs colonnes, et où les néophytes recevaient le Baptême. Antérieurement, le baptistère était situé hors de l'atrium, dans les environs de la basilique ; il était ordinairement de forme octogone, parce que le nombre huit est le symbole de la régénération, selon saint Ambroise, et celui de la résurrection, d'après saint Augustin. On descendait plusieurs marches pour arriver à la fontaine sacrée, pour montrer que le baptême est la sépulture du vieil homme en même temps que la naissance spirituelle de l'âme. Les marches étaient au nombre de trois, pour rappeler les trois jours et les trois nuits que le Sauveur passa dans le tombeau.

L'intérieur du baptistère contenait, en outre, des portiques, un ou plusieurs autels. Les sculptures, les peintures, les mosaïques représentaient des sujets en harmonie avec le baptême. On y voyait saint Jean-Baptiste versant l'eau du Jourdain sur la tête du Sauveur ; une colombe d'or suspendue sur les fonts indiquait que l'Esprit-Saint est la source de l'effusion des grâces. Les vases destinés à conserver les saintes huiles et à verser l'eau régénératrice avaient parfois la forme d'agneaux et de cerfs, pour représenter le divin

Agneau dont le sang efface les péchés, et les âmes des fidèles qui désirent les eaux de la grâce avec autant d'ardeur que le cerf altéré recherche les fontaines.

La porte de l'atrium qui s'ouvre dans l'axe des basiliques et qu'on nommait *porta speciosa*, était encadrée dans un chambranle de marbre au pied duquel sont couchés parfois deux lions. C'est là qu'on prononçait les arrêts judiciaires et c'est de cet usage qu'est venue l'expression *reddere justitiam inter leones*. On n'est point d'accord sur la signification symbolique de ces animaux. Sarnelli y voit un emblème de la vigilance que les pasteurs doivent exercer sur les fidèles, parce qu'on supposait dans l'antiquité que les lions dormaient les yeux ouverts; d'autres y voient le symbole de l'orgueil du siècle et du prince des ténèbres dompté par le génie de l'Église. Les agneaux qu'ils broient parfois sous leurs dents seraient les victimes des persécutions religieuses. Quand le lion reste calme sous le poids de la colonne ou sous les pieds des apôtres, il figurerait le pouvoir des princes humblement soumis au joug de la Foi et se faisant gloire de défendre l'Église. D'autres enfin ont cru voir dans ces symboles de la puissance matérielle, la puissance spirituelle que Jésus-Christ a communiquée à sa divine Épouse. Dans le midi de la France, des lions furent accolés aux portails jusque dans le cours du XIIe siècle.

A partir du Ve siècle, la porte principale fut précédée d'un porche ou corps de bâtiment en saillie, dont la charpente est soutenue par des colonnes (fig. 1). Ces colonnes sont imitées de l'antique et leurs chapiteaux sont liés deux à deux par des architraves. Le fond du porche est souvent décoré de peintures.

Avant l'usage des porches, c'est-à-dire antérieurement au Ve siècle, on entrait par un vestibule intérieur nommé *nar-*

thex ou *pronaos* qui occupait la première travée de la nef. C'était alors la place réservée aux catéchumènes et aux pénitents de la classe des *écoutants*.

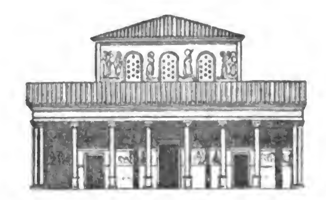
Le sommet de la façade principale est occupé par un fronton, au centre duquel on voit souvent une ouverture circulaire nommée *oculus*, qui fut l'origine des magnifiques rosaces du Moyen-Age.

Plus tard cet œil-de-bœuf fut percé dans la façade lisse qui s'étend au-dessous du fronton et où s'ouvrent trois fenêtres cintrées. Il a été quelquefois remplacé par une croix grecque comme dans la basilique de Saint-Alexandre, à Lucques.

La partie inférieure de la façade est percée de trois portes : celle du centre est plus élevée que les autres (fig. 2). C'est surtout là que se déployait dans toute son ampleur le luxe des mosaïques.



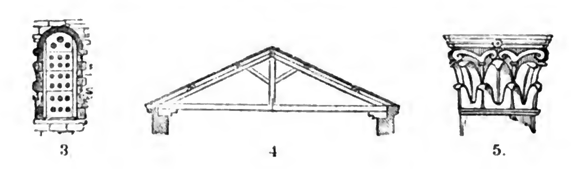
1.
Porche de Saint-Clément.



2.
Façade de Saint-Laurent-hors-les-Murs.

Les faces latérales offrent des fenêtres sans archivolte ni meneaux, dont les cintres sont formés de briques seules ou alternées avec des claveaux en pierre. A Saint-Laurent-hors-les-Murs, les fenêtres étaient closes avec des plaques de

marbre percées d'ouvertures circulaires, où l'on avait fixé des morceaux de verre ou d'albâtre (fig. 3). Les toits s'appuyaient sur un entablement décoré de modillons; leur charpente est fort simple (fig. 4). La façade postérieure formée d'une ou plusieurs absides, est rarement percée de fenêtres.



3 4 5.

La maîtresse-nef était séparée des collatéraux, non-seulement par des colonnes aux chapiteaux imités de l'antique (fig. 5), mais aussi par un petit mur d'appui. Les entrecolonnements étaient fermés par des rideaux, pour rendre encore plus complète la séparation des deux sexes. Les hommes se plaçaient dans la nef droite, et les femmes dans le bas-côté gauche. Les catéchumènes qui ne devaient assister qu'à une partie de l'office, se tenaient à l'entrée de la galerie centrale.

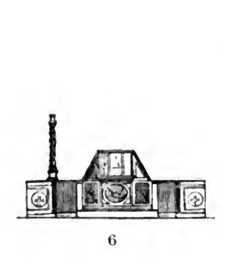
Dans quelques basiliques il y avait des galeries (*triforium)* au-dessus des bas-côtés qui étaient réservés, comme nous l'avons déjà dit, aux vierges et aux veuves. Mais cette disposition devait être assez rare : on n'en voit que deux exemples à Rome.

La nef était pavée en marbre et en mosaïques; elle n'avait qu'un simple plafond en bois; quelquefois même, comme à la basilique des Saints-Nérée-et-Achillée, l'absence de plafond laisse voir à nu la charpente et la tuile.

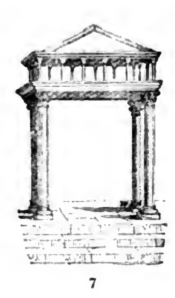
Le chœur était placé au millieu de la nef centrale et entouré d'une balustrade : c'était la place du clergé. De chaque

côté se trouvait une chaire peu élevée, mais fort large, construite en pierre ou en bois : c'était l'ambon (fig. 6). On lisait l'Épitre dans celle qui était à droite et l'Évangile dans l'autre. C'était là aussi qu'on prononçait les instructions, qu'on promulguait les censures et les ordonnances épiscopales, qu'on lisait les leçons de matines, etc.; c'est près de la tribune gauche qu'on plaçait le cierge pascal sur une petite colonne. L'usage des ambons parait avoir cessé vers le Xe siècle. Il fut remplacé par celui des jubés, dont nous parlerons plus tard.

Le sanctuaire était compris dans le transsept. Il était séséparé du chœur par plusieurs marches, par le *cancel* ou *chancel,* espèce de balustrade en marbre richement travaillée, et par des voiles en tapisserie qu'on ne levait qu'au moment de la Communion. Cette clôture rappelle celle du Saint des Saints dans le temple de Salomon, comme l'appropriation générale de la basilique parait avoir été inspirée par le souvenir du temple hébreu, divisé en trois parties : le porche, le lieu saint et le Saint des Saints.



6



7



8

L'autel isolé au milieu du sanctuaire n'était qu'une table de marbre placée, sans gradins, sur le sarcophage d'un Mar-

tyr ou sur une *confession*, c'est-à-dire sur une chapelle souterraine où étaient déposés les restes d'un confesseur de la Foi. C'est à cause de cet usage primitif que les autels ont pris la forme de sarcophage. C'est pour la même raison qu'on dépose actuellement des reliques sous les autels, et qu'à Rome on donne ce nom de *confessio* au principal autel des églises.

L'autel était quelquefois surmonté d'un baldaquin nommé *ciborium* (fig. 7). C'était un petit édifice isolé, formé de quatre ou six colonnes correspondant aux angles de l'autel et portant une coupole ou un fronton destiné à le couvrir. Leur usage remonte au moins au temps de Justinien : ce prince ayant rebâti l'église de Sainte-Sophie, à Constantinople, y fit construire un magnifique *ciborium* dont la voûte était en argent et les colonnes en vermeil. Le Moyen-Age devait faire un usage moins fréquent des *ciborium* que l'époque latine ; mais la Renaissance les remit en vogue sous le nom de baldaquins, avec quelques différences de formes.

Derrière l'autel et dans l'abside centrale était le *presbyterium*; c'est là qu'étaient la chaire de l'Évêque (*cathedra*), d'où il dominait l'assemblée (fig. 8), et des siéges moins élevés pour les officiants. La cathedra était en bois ou en marbre et ressemblait aux chaises curules des Romains. Plus tard elle prit la forme d'un pliant en X et se garnit, aux montants qui se croisent, de têtes et de pieds d'animaux.

Quand les collatéraux étaient terminés par une abside, celle de gauche (*diaconicum*) servait de trésor pour les vases sacrés, et l'autre (*oblatorium* ou *sacrarium*) recevait les oblations et les offrandes des fidèles. Au Moyen-Age, le *sacrarium* fut remplacé par la crédence, et le *diaconicum* par la sacristie. Ces deux absides étaient closes au moyen de tentures. Dans plusieurs basiliques, elles sont remplacées par un mur

de refend : en ce cas, les offrandes des fidèles étaient déposées sur une table avoisinant l'autel.

Ce qui nous reste des constructions primitives des basiliques accuse une grande détérioration du goût romain. Les colonnes sont grêles, sans proportions, grossièrement exhaussées; elles étaient trop frêles pour résister à la pression d'une voûte; aussi en était-on réduit à l'emploi de simples charpentes. Les chapiteaux sont tantôt moins larges que le fût qui les supporte, et tantôt trop en saillie. Les pieds-droits, au lieu d'être couronnés par une imposte, soutenaient une corniche mal exécutée dont les modillons étaient distribués irrégulièrement. Quant aux matériaux, ils étaient mélangés sans choix et sans discernement, la pouzzolane à côté du vert antique, le tuf calcaire à côté du marbre de Paros. Des mosaïques dont la principale matière était le verre décoraient la partie supérieure de l'abside, l'arc de triomphe du sanctuaire et quelques autres parties de l'édifice. Les sujets étaient plus particulièrement empruntés à l'Ancien Testament; parmi ceux qui appartiennent à l'Évangile, on voit se reproduire plus fréquemment le Sauveur jugeant les hommes, les Noces de Cana, le miracle de la Multiplication des pains et quelques scènes mystérieuses de l'Apocalypse.

Les églises de Rome qui remontent bien authentiquement à Constantin sont au nombre de sept : Saint-Jean de Latran, Saint-Pierre du Vatican, Saint-Paul de la voie d'Ostie, Saint-Laurent hors les Murs, Sainte-Croix-en-Jérusalem, l'église détruite des Saints-Marcellin-et-Pierre, et Sainte-Agnès de la voie Nomentane.

D'autres églises avaient été érigées à Rome antérieurement à cette époque. Sainte-Marie *Trans-Tiberim* fut construite, en 224, par le pape saint Calixte, et rebâtie au IVe siècle avec des débris antiques; Sainte-Cécile *in Trastevere* fut con-

sacrée par Urbain Ier en 230 et rebâtie, en 818, par saint Pascal. C'est également au IIIe siècle, au milieu même des persécutions, que furent érigées les églises de Saint-Pancrace et de Sainte-Prisca du mont Aventin.

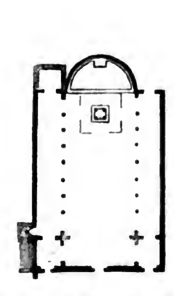
Quelques-unes de ces basiliques ont été complètement détruites; d'autres ont perdu leur antique physionomie en subissant des réparations successives. Saint-Laurent hors les Murs (VIe siècle), Sainte-Agnès (IVe et VIIIe siècles), et Saint-Clément (IXe et XIIIe siècles), sont celles dont le caractère primordial a moins payé le tribut à la mode.

La basilique de Saint-Laurent fut élevée par Constantin, en l'an 330, sur la sépulture du diacre-martyr. Elle fut reconstruite au VIe siècle sur un plan plus vaste. Son portique est soutenu par six colonnes antiques. Vingt-deux colonnes de granit oriental divisent les trois nefs. Ses ambons sont les plus riches de Rome. L'édifice n'est éclairé que par des fenêtres placées au second étage et n'ayant qu'un mètre et demi de largeur.

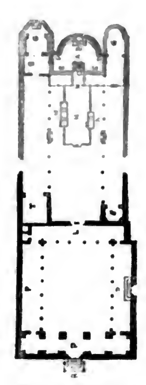
Sainte-Agnès de la voie Nomentane fut édifiée par Constantin au lieu où avait été enseveli le corps de la jeune Martyre du cirque Agonal. Elle a été reconstruite en partie au VIIIe siècle (fig. 9). On y descend par quarante-cinq degrés de marbre : c'est l'escalier qui conduisait jadis les fidèles au sépulcre de la Sainte. Les chapelles latérales des absides mineures sont carrées; des galeries règnent sur les collatéraux; des fenêtres sont percées au-dessus des galeries, comme dans les églises du Moyen-Age. Ses deux portiques superposés ont des colonnes antiques de brèche, dont les chapiteaux sont très-bien imités de l'antique, si toutefois ils ne sont pas de la même époque que leurs fûts.

L'église Saint-Clément, malgré les diverses modifications qu'elle a subies à diverses époques, a pu conserver dans son

état primitif son atrium, son rez-de-chaussée, son chœur, son abside, ses trois ambons et son ciborium, qui, comme un diadème aérien, couvre l'autel de son ombre. Sa chaire épiscopale est celle-là même où siégea saint Zosime. C'est le seul spécimen d'un monument complet dans toutes ses parties (fig. 10). Des mosaïques contemporaines de l'édifice couvrent la voûte de la tribune ainsi que l'arc triomphal qui sépare le chœur de la nef.



9. Plan de Sainte-Agnès.



10. Plan de Saint-Clément.

Eusèbe nous a laissé la description de l'église que saint Paulin fit reconstruire à Tyr, au commencement du IV[e] siècle. Comme le même type basilical était universellement admis alors, en Occident et en Orient, nous croyons utile de reproduire en partie cet intéressant passage, le plus ancien qui soit connu sur l'architecture chrétienne primitive : « Paulin, dans la réédification de son Église, dit l'élo-« quent panégyriste, non content d'accroître l'emplacement « primitif, en a fortifié l'enceinte comme d'un rempart au

« moyen d'un mur de clôture. Il a élevé son vaste et sublime « portique vers les rayons du soleil levant ; voulant par là « donner à ceux-mêmes qui n'aperçoivent l'édifice que de « loin, une idée des beautés qu'il renferme, et inviter par cet « imposant spectacle ceux qui ne partagent pas notre foi à « visiter l'enceinte sacrée. Toutefois, lorsque vous avez fran« chi le seuil du portique, il ne vous est pas licite encore « d'avancer, avec des pieds impurs et souillés : entre le « temple lui-même et le vestibule qui vous reçoit, un grand « espace en carré s'étend, orné d'un péristyle que forment « quatre galeries soutenues de colonnes. Les entre-colonne« ments sont garnis d'un treillis en bois qui s'élève à une « hauteur modérée et convenable. Le milieu de cette cour « d'entrée est resté à découvert, afin qu'on y puisse jouir de « la vue du ciel et de l'éclatante lumière qu'y versent les « rayons du soleil. C'est là que Paulin a placé les symboles « de l'expiation, savoir les fontaines qui, situées tout en face « de l'église, fournissent une eau pure et abondante, pour « l'ablution, aux fidèles qui se préparent à entrer dans le « sanctuaire. Telle est la première enceinte, propre à donner « tout d'abord une idée de la beauté et de la régularité de « l'édifice, et offrant en même temps une place convenable à « ceux qui ont besoin de la première instruction. Au-delà, « plusieurs vestibules intérieurs préparent l'accès au temple « lui-même, sur la façade duquel trois portes s'ouvrent tour« nées à l'Orient. Celle du milieu, plus considérable que les « deux autres, en hauteur et en largeur, est munie de bat« tants d'airain avec des liaisons en fer et ornée de riches « sculptures : les deux autres semblent deux nobles com« pagnes données à une reine. Au-delà des portes, s'étend « l'église elle-même, présentant deux galeries latérales audes« sus desquelles s'ouvrent diverses fenêtres ornées de sculp-

« tures en bois du travail le plus délicat, et par lesquelles « une abondante lumière tombe d'en haut sur tout l'édifice. « Quant à la décoration de cette demeure royale, Paulin a su « y répandre une richesse, une opulence véritablement colos- « sales. Je ne m'arrêterai donc point à décrire la longueur et « la largeur de l'édifice, son éclat splendide, son étendue pro- « digieuse, la beauté rayonnante des chefs-d'œuvre qu'il « renferme, son faîte arrivant jusqu'au ciel et formé d'une « précieuse charpente de ces cèdres du Liban dont les divins « oracles ont célébré la louange, quand ils ont dit : *Les bois du « Seigneur, les cèdres du Liban seront dans la joie*. Parlerai-je « de l'habile et ingénieuse disposition de l'ouvrage entier, de « l'excellente harmonie de toutes les parties, lorsque déjà « ce que l'œil en contemple dépasse ce que l'oreille en pour- « rait ouïr. Après avoir établi l'ensemble de l'édifice, et « dressé des trônes élevés pour ceux qui président, en même « temps que des siéges de toutes parts pour les fidèles, Pau- « lin a construit le Saint des Saints, l'autel, au milieu ; et « pour rendre inaccessible ce lieu sacré, il en a défendu l'ap- « proche, en plaçant à distance un nouveau treillis en bois, « mais si merveilleux dans l'art qui a présidé à son exécu- « tion, qu'à lui seul il offre un spectacle digne d'admiration « à tous ceux qui le considèrent. Le pavé même de l'église « n'a point été négligé : le marbre y décrit de riches compar- « timents. Sur les nefs latérales de la basilique ouvrent de « très-amples salles que Paulin, nouveau Salomon vraiment « pacifique, a fait construire pour l'usage de ceux qui doi- « vent recevoir l'expiation et la purgation par l'eau et le « Saint-Esprit. »

Nous ne devons pas oublier de mentionner que quelques basiliques furent construites sur un plan circulaire, d'après le type du saint Sépulcre. La plus grande église de ce genre

actuellement debout est Saint-Étienne-le-Rond. Elle fut consacrée à la fin du V[e] siècle par le pape Simplicius. Des antiquaires italiens ont élevé des doutes sur sa destination primitive et veulent y voir un ancien temple païen dédié au dieu Faune. Mais la différence de dimension des colonnes, la grossièreté de l'appareil, le maladroit ajustement des chapiteaux et des bases, et surtout l'absence d'harmonie dans l'ensemble, donnent un démenti formel à cette hypothèse. En Italie, comme jadis en France, on est trop disposé à confisquer au profit du Paganisme les premiers édifices des chrétiens. Un sentiment de filiale reconnaissance devrait au contraire nous engager à revendiquer avec amour les premières manifestations de la foi de nos ancêtres. On s'imagine augmenter la valeur d'un monument en lui concédant quelques siècles de plus d'existence, sans songer qu'on lui ravit la gloire bien autrement précieuse d'une sainte origine.

L'ABBÉ J. CORBLET.

(La suite à un prochain numéro.)

PEINTURES CLAUSTRALES

des Monastères de Rome

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE *.

III.

Le couvent des Franciscains, affecté au service de l'église de Saint-Pierre *in Montorio,* est situé sur cette crête du Janicule qui reçoit son nom du sable doré dont elle est formée.

Plus spacieux que les autres, il a deux cloîtres. L'un, qui avoisine la place de l'église et entoure la chapelle où fut crucifié saint Pierre, est en partie peint par Nicolas delle Pomarancie. Outre quelques traits de la vie de saint François, répétés du cloître intérieur, on y voit les portraits des papes Honorius III, fondateur de l'Ordre, Boniface VIII, Martin V, Innocent III et Alexandre IV, ses bienfaiteurs et protecteurs, et de Grégoire IX, qui canonisa saint François d'Assise, saint Antoine de Padoue et sainte Élisabeth, cette triple efflorescence de la sainteté du cloître, vivant selon la règle des Frères-Mineurs.

* Voir le numéro d'avril 1860, p. 192

Le cloître principal occupe le centre des bâtiments conventuels. Les armes de Sixte V, apposées sur la porte, qui mène à l'église au midi, précisent l'époque des remarquables fresques consacrées par Jean-Baptiste della Marca et Roncelli, à la reproduction des traits si gracieux de la vie du patriarche d'Assise, de ces *fleurettes, fioretti,* parfumées de vertu et de foi, ainsi que les a poétiquement et pieusement nommées la tradition italienne.

Ce poème s'ouvre par l'approbation de la règle qui fit fleurir tant de vertus, et cette épigraphe qui rappelle que la concession pontificale avait pour objet la vie mortifiée sur la terre, comme préparation de la vie bienheureuse au ciel :

HÆC DAMVS IN TERRA
ÆTERNA DABVNT OLIMPO

Ce mot *Olympe,* employé ici pour exprimer le ciel, est passablement païen et empreint des formes dominantes au XVIe siècle; mais nous lui faisons volontiers grâce, en raison du charme de la pensée.

Chaque tableau, *peint dans l'arc formé par la naissance des voûtes,* a pour légende un distique latin, commenté plutôt que traduit en italien, et un texte de l'Écriture sainte, approprié au sujet.

Je ne citerai qu'une seule phrase de ce commentaire; je l'emprunte au troisième tableau :

« Il fancivllo si riersa di passare sopra vn manto che vn vomo da bene mosso da svperiore impvlso gli avea steso per terra. »

Le distique occupe une seule ligne; le commentaire en prend deux; le texte forme la troisième.

Les inscriptions sont en majuscules romaines d'égale hauteur et tous les mots ont pour séparation entr'eux un point-milieu.

Ici, pas plus qu'à saint Onuphre, le tableau ne revêt un cachet historique au point de vue du costume. Les Évêques paraissent dans le costume du XVI[e] siècle, et la cour pontificale ne diffère guère de celle que nous connaissons. Les Cardinaux se distinguent par leur chape rouge, leur chapeau ou leur barrette de même couleur ; les Évêques, à la mitre blanche et unie, qui est d'étiquette devant le Pape ; les camériers, à leurs soutanes et *mantellonne* violets ; la garde suisse, au costume bariolé de jaune, rouge et noir, que lui dessina Michel-Ange ; les chanoines et la prélature, à la chape retroussée et passée en sautoir sous le bras gauche.

Voici les sujets et les inscriptions qu'on voit à l'Orient :

1. La mère de saint François accouche dans une écurie ainsi que le lui a annoncé un pèlerin ; son hôte s'empresse de donner les premiers soins à l'enfant qui vient de naître :

SEDVLA. NI. PRIVS. AD. STABVLVM. MONITV. HOSPITIS. IRET.
NON. POTERAT. PVERVM. GIGNERE. PICA. PARENS
A. VENTRE. MATRIS. CONSECRATVS. EST. ECCL. 49.

2. L'hôte tient François sur les fonts du baptême et rejoint le ciel, car c'était un ange :

CŒLICVS. INFANTEM. SANCTAS. CAPIT. HOSPES. IN. VLNAS
SACRIS. MERGIT. AQVIS. SIGNAT. ET. ASTRA. PETIT
IOANNES. EST. NOMEN. EJVS. S. LVC. 1.

3. Comme il venait de l'école, avec les autres enfants de son âge, son livre sous le bras, il refusa de passer sur le manteau qu'un homme de bien avait respectueusement étendu à terre devant lui :

NVMINE. DIVINO. AFFLATVS. VIR. PALLIA. STERNIT
ABNVIT. ALTER. ERAT. CVI. TRIBVENDVS. HONOR
ERIT. ENIM. MAGNOS. CORAM. DOMINO. S. LVC.

4. Il se dépouille de ses vêtements pour couvrir un pauvre soldat dans un état de honteuse nudité :

PAVPERIS. INTERNÆ. MOTVS. PIETATIS. AMORE
MILITIS. EXVTA. VESTE. PVDENDA. TEGIT
NVDIS. VESTIMENTA. PRÆBEBAT. TOB. 16.

5. Pendant son sommeil, Jésus-Christ pose la main sur sa tête, pour fixer son attention, et lui montre un vaste palais orné extérieurement de croix rouges et aux fenêtres duquel flottent des étendards timbrés des mêmes croix :

ADSVNT. ISTA. TIBI. CVM. TAV. BELLANTIA. SIGNA
HÆC. CONCEDVNTVR. FRATRIBVS. ARMA. TVIS
FACIAM. TE. IN. GENTEM. MAGNAM. ET. MAGNIFICABO. NOMEN. TVVM. GEN. 12.

6. A genoux devant un autel à parement rouge, François écoute avec étonnement le Christ qui lui dit d'aller réparer son Église qui menace ruine :

ORANTI. CHRISTVS. FRANCISCO. HÆC. ORE. LOCUTUS
NE. MEA. TECTA. RVANT. QVAS. POTES. OFFER. OPES
ECCE. CONSTITVI. TE. HODIE. VT. ÆDIFICES. ET. PLANTES. HIEROM. 1.

7. Prosterné devant l'Évêque, assis sur son trône, il se dépouille de ses vêtements et renonce à tout :

VESTIBVS. EXVTVS. NVDVS. BONA. CVNCTA. RECVSAT
FIT. DEVS. IN. CŒLIS. PRÆSVL. IN. ORBE. PATER
PATREM. NOLITE. VOCARE. VOBIS. SVPER. TERRAM. S. MATT. 23.

Les sujets suivants sont au Nord :

8. Le Pape dort, couché dans un lit à la duchesse. Il est coiffé d'une calotte rouge et a sa tiare sur une table à ses côtés. Aux pieds de son lit veille son camérier. Innocent III voit en songe François soutenant de ses mains la façade de la Basilique de Latran qui allait s'écrouler :

TEMPLA. HOMINUM. PASTOR. SANCTVM. LATERANA. REGENTEM
ASPICIT. VT. CŒPIT. CANDIDA. MEMBRA. SOPOR
IN. VITA. SVA. SVFFVLSIT. DOMVM. ECCL. 50.

9. Le Pape, assis sur son trône entouré des Cardinaux, remet à François agenouillé devant lui et suivi de ses frères, l'approbation de sa règle :

PONTIFICI. FRATRVM. REGVLAS. HVMILI. ORE. SVBEGIT
ORDINIS. EXTEMPLO. SVMMVS. ET. ILLE. PROBAT
QVICVMQVE. HANC. REGVLAM. SECVTI. FUERINT. PAX. SVPER. ILLOS. GAL. 6.

10. François, nouvel Élie, est enlevé au ciel dans une auréole de lumière et sur un char de feu, attelé de deux chevaux blancs ; ses frères le regardent stupéfaits :

AVREA. FLAMMIGERO. FERTVR. SVPER. ÆTHERA. CVM
CONTINVO. FRATRVM. SVRGIT. IN. ORE. STVPOR
PATER. MI. PATER. MI. CVRRVS. ISRAEL. ET. AVRIGA. EIVS. REG. 4. C. II.

11. Pendant que François prie à genoux devant un autel à parement vert, un ange apparait à un de ses frères et lui montre au ciel douze siéges pour les douze religieux et un plus élevé pour leur fondateur :

TOLLE. OCVLOS. ALTO. SEDES. CIRCVMSPICE. CŒLO
FRANCISCI. IN. SVPERIS. HOS. HABET. ORDO. LOCVS
SEDEBITIS. ET. VOS. SVPER. SEDES. DVODECIM. MATT. 19.

12. Pendant que François prie à genoux aux portes de la ville fortifiée d'Arezzo, son compagnon en chasse les démons, petits diablotins noirs, à ailes de chauves-souris et à longue queue :

OPPRESSAM. FVRIIS. ARCEM. QVAM. PLVRIMA. BELLA
ARMA. TENENT. COMITI. PELLERE. MONSTRA. IVBET
IN. NOMINE. MEO. DÆMONIA. EIICIENT. S. MARC. 16. 17.

13. François indique au Sultan, assis, le sceptre en main, et coiffé du turban, le feu où il entrera pour confirmer sa foi .

REGIA. SOLDANI. PENETRANS. PER. TECTA. RVBENTEM
QVO. SIT. CLARA. FIDES. CERTAT. INIRE. FOCVM
ET. HÆC. EST. VICTORIA. QVÆ. VINCIT. MVNDVM. FIDES. NOSTRA. S. IOANN. 5.

14. Ses frères étonnés le surprennent élevé sur les nuées et conversant avec J.-C.:

FELIX. CVI. GVSTVM. CHRISTVS. DAT. GVTTVRE. VOCES
ORE. LOQVENDO. DEDIT. CORDE. FRVENDO. DABIT
ET. TRANSFIGVRATVS. EST. ANTE. EOS. S. MATTH. 11.

15. Il prophétise la mort d'un habitant de Celano, qui, bien préparé, meurt à la terre pour naître au ciel :

CELANI. MORTEM. CIVI. PRÆDIXERAT. ILLE
OCCIDIT. ET. SVRSVM. TVTVS. AD. ASTRA. PETIT
DISPONE. DOMVI. TVÆ. QVIA. MORIERIS. ET. NON. VIVES. ISAI. 3.

16. Quoique en Italie, François parle à deux de ses frères qu'il a laissés en Egypte, et leur commande de baptiser le Soudan :

FRATRIBVS. APPARENS. FRANCISCVS. TALIA. FATVS
SOLDANVM. ITE. SACRI. SPARGITE. FONTIS. AQVIS
ANGELVS. DOMINI. RESTITVIT EVM. CONFESTIM. IN. LOCO. SVO. DANIEL. 14.

A l'Occident :

17. Les religieux lavent un lépreux que François guérit de ses infirmités spirituelles et corporelles :

FŒTIDA. LEPROSI. PVTREDINE. CORPORA. PVRGAT
EXTERIVS. SANAT. SANAT. ET. INTERIVS
ET. CONFESTIM. MVNDATA. EST. LEPRA. EIVS. MATT. 8.

18. François remplissait les fonctions de diacre à la messe de minuit. Il quitte le célébrant et l'autel, et va à la représentation de la crêche, où, à genoux, il reçoit l'Enfant-Jésus dans ses bras [1]:

[1] Des fresques, datées de 1612 — anno salvtis M. DC. XII — dans l'église de Saint-Thomas ai Cena, reproduisent, outre cette scène de la nuit de Noël, une apparition du Christ et de sa Mère relative à l'indulgence de la Portioncule, le miracle des épines changées en roses, l'impression des stigmates et l'extase que lui cause un Séraphin jouant de la viole. Or, voici, d'après les *Fioretti di S. Francesco*, le motif de ce dernier tableau :

« Un jour, épuisé par ses abstinences et haletant de ses combats, le Saint demanda à Dieu de lui accorder un instant du bonheur du ciel. Pendant qu'il le priait ainsi, un ange lui apparut environné d'une grande lumière, lequel tenait une viole de la main gauche et un archet de la main droite ; et François demeurant tout ébloui à l'aspect de l'ange, celui-ci poussa une seule fois l'archet sur la viole et en tira une mélodie si douce, qu'elle pénétra l'âme du serviteur de Dieu, le détacha de tout sentiment corporel : et si l'ange eût retiré l'archet jusqu'en bas, l'âme du Saint, entraînée par cette irrésistible douceur, se fût échappée de son corps (*Revue archéolog.*, x^e année, p. 696-697)

FELIX. EXCELSVM. CVIVS. REXERE. TONANTEM
BRACHIA. DAT. FERRI. CORPORE. MENTE. FRVI
ACCEPIT. IESVM. IN. VLNAS. SVAS. ET. BENEDIXIT. DEVM. LVC. 2.

19. Un pauvre se couche à terre pour se désaltérer à l'eau que François vient de faire jaillir du rocher, en récompense du service qu'il lui avait rendu en lui prêtant son âne :

PRÆSTITERAT. SITIENS. FRANCISCO. PAVPER. ASELLVM
LIMPIDA. DE DVRO. SILICE. SVRGIT. AQVA
ET. EDVXIT. AQVAM. DE. PETRA. PSAL. 77.

20. Un ange apparait à François, étendu sur les degrés de l'autel, et lui montre, par une porte entr'ouverte, un cloître rempli de religieux :

ANGELVS. IN. TERRAS. ALTO. DE. SIDERE. LAPSVS
FRANCISCE. IN. SVPERIS. SIC. AIT. ORDO. PLACET
APPARVIT. AVTEM. ILLI. ANGELVS. DE. CŒLO. CONFORTANS. EVM. LUC. 22.

21. Un frère lai quête dans les rues. Il rapporte au couvent le pain qu'un avare lui a donné. S. François en fait reproche à l'avare, qui lui demande pardon de son péché :

PROIECTVM. CVPIDI. PANEM. SECAT. ILLE. FATETVR
PAVPERIBVS. CRIMEN. NOSSE. DATVRVS. OPEM
REDDO. QVADRVPLVM. LVC. 10.

22. Il guérit avec le signe de la croix le bénéficier Gédéon de Rieti, qui était estropié, et lui recommande de s'abstenir de commettre le péché, afin d'éviter un plus grand malheur, ce qui arriva en effet par la suite :

VNDIQVE. PRÆSBYTERI. PER. CORPVS. FRACTA. GERENTIS
MEMBRA. DAT. IN. SIGNO. CONSOLIDATA. CRVCIS
ECCE. SANVS. FACTVS. EST. IAM. NOLI. PECCARE. NE. DETERIVS. TIBI.
ALIQVID. CONTINGAT. IOANN. 5.

23. François apparait à ses religieux, au moment où frère Antoine leur parle du signe de la croix, et les bénit :

DVM. DE. TAV. SIGNO. LAVDES. ANTONIVS. ALTAS
PRÆDICAT. HVIC. SANCTVS. QVO. BENEDICAT. ADEST
DVM. BENEDICERET. ILLIS. RECESSIT. AB. EIS. LVC. 24.

Au Midi :

24. Nu et la croix en main [1], S. François se roule au milieu des épines, pour éteindre les ardeurs de la concupiscence, suscitée par les démons qui s'enfuient : les roses naissent autour de lui et les anges lui montrent l'église :

ANGELICO. VISV. DŒMON. CAPVT. ABDIT. IN. VMBRAS
DAT. FRANCISCI. ATROX. SANGVINE. SPINA. ROSAS
SICVT. LILIVM. INTER. SPINAS. CANT. CAP. 2.

25. Les anges le prennent par la main et l'introduisent dans l'église, portant lui-même les roses qu'il a cueillies sur les épines. Un nouveau vêtement l'enveloppe :

ILLE. NOVA. MIRVM. CIRCVMDATVS. VNDIQVE VESTE
CVM. SVPERIS. PENETRAT. TEMPLA. GERITQVE. ROSAS
DVO. ANGELI. APPREHENDERVNT. MANVM. EIUS. GEN. 19.

26. Jésus-Christ décide avec Marie que le jour fixé pour l'indulgence de la Portioncule sera le premier d'août, jour de saint Pierre aux Liens. François, qui a déposé les roses au pied de l'autel, écoute les paroles du Très-Haut :

HIC. DOMINO. CVM. MATRE. DIES. DECERNITVR. IPSO
ANGELVS. VT. SOLVIT. VINCLA. JVBENTE. PETRI
ELEGI. LOCVM. ISTVM. MIHI. IN. DOMVM. SACRIFICII. 2 PARALIP. 12.

[1] Le vrai portrait de frère François existe peint à fresques dans une des chapelles du *Sacro speco*, à Subiaco. J'en ai parlé ailleurs dans la description de cette église abbatiale (V. *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 234, 235). — Un tableau, de date postérieure, que j'ai vu à Rome, dans l'église de Saint-Jean-della-Pigna, le représente debout, percé aux pieds, aux mains et au côté, des stigmates de la Passion, vêtu d'une tunique grise, ceinte d'une corde, coiffé de son capuchon pointu, dont une partie est vénérée dans l'église de Saint-Sylvestre in Capite, amaigri, desséché par la pénitence, portant au menton une barbe noirâtre peu fournie et tenant aux mains un livre fermé et une croix rouge à double croisillon. D'après l'inscription du tableau, ce serait un véritable portrait : aussi est-il populaire. J'en ai vu une autre belle copie dans l'église de Sainte-Marie-Majeure à Tivoli. Voici l'inscription qui authentique la ressemblance et la stature :

VERA. S. S. FRANCISCI. EFFIGIES. ET STATVRA

27. François présente les roses au pape Honorius III, qui concède l'indulgence :

HVIC. OVIVM. PASTOR. DAT. VT. INDVLGENTIA. CLARA
FIAT. VT. INSOLITVS. VIDIT. ADESSE. ROSAS
EGO. AVTEM. PRO. EIS. ROGO. IOANN. 17.

28. François prêche devant les sept Évêques d'Assise, de Pérouse, de Todi, de Spolète, de Foligno, de Nocera et de Gubbio, leur démontrant que cette indulgence est perpétuelle et non de dix ans, comme ils le croyaient :

QVISQVE. SVAE. SANCTO. CONCEDIT. EPISCOPVS. VRBIS
POSSE. PER. HANC. ANNOS. NOTIFICARE. DECEM
HODIE. HVIC. DOMVI. SALVS. FACTA. EST. LVC. 19.

29. Un des Évêques veut protester, mais il n'a sur les lèvres d'autres paroles que celles de saint François :

CASTIGARE. PARAT. FRANCISCI. PRAESVL. HIC. ORA
AST. EADEM. COELO. DICTA. IVBENTE. SONAT
HOC. AVTEM. A. SEMETIPSO. NON. DIXIT. IOANN. C. 11.

30. Tous à l'unanimité proclament l'indulgence plénière et perpétuelle :

VNANIMES. VENIAE. SPARGVNT. PROECONIA. IN. AEVVM
CVNCTI. DVM. CONTRA. VOCIBVS. IRE. PARANT
NON. ENIM. VOS. ESTIS. QVI. LOQVIMINI. SED. SPIRITVS. PATRIS. VESTRI.
QVI. LOQVITVR. IN. VOBIS. MATT. 10.

31. François prêche et attire la foule :

ARDET. DIVINIS. POPVLOS. HORTANTIBVS. VRGET
ET. MODO. QVO. EXEMPLO. PRAESTITIT. ORE. DOCET
ADMIRABANTVR. SVPER. DOCTRINA. EIVS. MATT. 7.

32. On lui apporte une bulle; la corde qui ceint ses reins et qu'il pose sur le diplôme pontifical, y laisse l'empreinte d'un séraphin :

CVM. PREMIT. CHARTAM. SERAPHIM. TVNC. PRODIT. IMAGO
CORDE. CHARITATEM. EXPRIMIT. ORE. MANV.

Les détails si intéressants de cette vie si remplie continuent sous le porche du couvent et le long du mur méridio-

nal de l'église; mais, dans cette dernière partie, le temps et les épitaphes incrustées dans la paroi ont effacé presque partout les inscriptions.

33. François avertit son compagnon qui vient de rencontrer une bourse au sortir de la ville, qu'il doit la laisser à terre; malgré cela le frère la prend, l'ouvre et y voit un serpent :

AI MONET. ALECTVM. SOCII. SVB. FRAVDE. CRVMENAE
INGENIVM. HIC. VISO, TERRITVS. ANGVE. FVGIT.

34. Il change l'eau en vin pour les ouvriers qui travaillent à la construction d'une église :

ACRIVS. INDVLGENS. CAEPTIS. OPERARIA. PVBES
FRANCISCVS. VERSO. SVFFICIT. AMNE. MERVM.

35. Par le seul attouchement des membres malades, il guérit un estropié :

FORMA. . . . . VR. CAPITI. TACTV. COLLAPSA. IACENTIS
CRVRA. REFECTA. MANVS. CETERAQVE. MEMBRA. VIGENT.

36. Baiser donné par saint François à un pauvre.
37. Guérison d'un infirme qui marche aidé de béquilles.
38. Autre guérison.
39. Vue rendue à une femme aveugle.
40. Guérison d'une femme.
41. Autre guérison d'enfant.
42. Approbation de la règle de saint François par le Pape [1].

[1] Cette approbation a motivé le livre qui est un de ses attributs. Sur ce livre, on lit à la statue qui lui fut élevée en 1725, dans la basilique de Saint-Pierre, par les Frères-Mineurs :

REGVLAE ET VITA
FF. MIN.
F. FRANCISCVS
PROMITTIT OBE
DIENTIAM ET
REVERENTIAM
DO. PP. ET
ECCLESIÆ
ROMANÆ.

Pour compléter cette iconographie, qui ne s'étend pas jusqu'à la mort du saint Patriarche, j'ajouterai que le palais du Vatican — salle des cartes géographiques — reproduit à fresque le miracle des Stigmates :

S. FRANCISCVS. STIGMATIBVS
IN. ARVERNVM. DECORATVR.

La chapelle Spada, à l'église de Saint-Jérôme de la Charité, rappelle par un tableau et une inscription, qu'en 1206, saint François d'Assise tomba, près de Gubbio, entre les mains de voleurs qui le dépouillaient et le maltraitaient, lorsque Jacques et Frédéric de Spada venant à son secours, le transportèrent dans la ville de Gubbio et lui donnèrent, avec une généreuse hospitalité, les soins et la tunique dont il avait besoin :

SANCTVM. FRANCISCVM
ASSISIATEM. IN. IPSIS
CONVERSIONIS. SVÆ. PRIMORDIIS
A. LATRONIBVS. IN. AGRO. EVGVBINO
SPOLIATVM. ET. MALE. MVLCTA
TVM. IACOBELLVS. ANTONIVS
ET. FEDERICVS. DE SPADIS. ALERANI
ABNEPOTES. DOMI. SVÆ. IN. CIVITA
TE. EVGVBII. OFFICIOSE
EXCEPERVNT. FOVERVNT
ET. NOVA. TVNICA. DONARVNT
ANNO. DOMINICÆ
INCARNATIONIS. MCCVI
ET. POST. MODVM. DOMVS. IPSA
IN. ECCLESIAM. EIDEM. SANCTO
DICATAM. CONVERSA
EST. AC. FRATRIBVS
CONVENTVALIBVS. ATTRIBVTA [1].

[1] Inscription du XVI[e] siècle.

Sans parler des souvenirs laissés à Rome par saint François[1], je ne puis passer sous silence un monument qui corrobore un fait cité par les fresques de Saint-Pierre *in Montorio.*

Dieu se sert fréquemment du sommeil et des songes qui l'accompagnent pour révéler ses desseins et prédisposer l'esprit à leur prompte réalisation. François d'Assise avait inutilement supplié le Pape de vouloir bien approuver l'Ordre nouveau qu'il désirait fonder dans l'Église. Repoussé, mais non découragé, il se tenait humblement sous les galeries du palais de Latran, attendant une occasion favorable pour reparaître devant Sa Sainteté. Mais Innocent III, ayant aperçu en songe François qui soutenait sur ses épaules la basilique voisine prête à s'écrouler, il comprit de quel secours serait pour l'Église un auxiliaire si puissant.

Or, Nicolas IV, sorti des rangs des Frères-Mineurs, entreprit la reconstruction de la basilique de Latran. Il data son œuvre et motiva la rénovation entreprise sur le signe donné au commencement du siècle. La basilique allait crouler, si les épaules et les mains de François ne l'eussent soutenue. Innocent III prit le côté moral du songe et fonda l'ordre des Frères-Mineurs. Nicolas IV en envisagea le côté matériel et restaura, en reprenant aux fondements, l'église mère et maîtresse de toutes les églises. François avait édifié un temple spirituel à Dieu; un de ses disciples, franciscain, consommait le projet en élevant l'édifice matériel.

Nicolas IV, pour perpétuer le souvenir de cette double entreprise, fixa sur le mur de clôture du chœur, en cubes d'émail doré, se détachant sur un fond d'azur, cette charte en vers latins :

[1] V. mon *Année liturgique*, p. 105, 178, qui parle surtout de sa chambre et de l'oranger planté par lui dans le jardin du couvent de Saint-François à Ripa.

† Tertius. ecclesie. pater. innocentivs. hora
qua se. se. dederat sompno nvtare rvine
hanc. vidit. eclesiam. mox. vir. pannosvs. et. asper
despectus. q; hvmervm. svpponens. svstinet. illam.
at. pater. evigilans. franciscvm. prospicit. atq;
vere. est. hic. in. qvid. qvem. vidimvs. iste. rventem
ecclesiam. qve. fidem. qve. feret. sic. ille. petitis
cvnctis. concessis. liber. letvsqve. recessit.
francisci. proles. primvs. de. sorte. minorvm.
hieronymvs. qvarti. nicolai. nomine. svrgens
romanvs. presvl partes circvmspicit. hviv
ecclesie. certa. iam. dependere. rvina.
ante. retro. qve. levat. destrvcta. reformat. et. ornat.
et fvndamentis. partem. componit. ab. ymis.
postrema. qva. prima. dei. veneranda. refvlsit.
visibvs. hvmanis. facies. hec. integra. sistens.
qo. fverat. steterat. qve. sitv. relocatvr. eodem [1]
presulis ecce. tvi. devs hec. amplectere vota
que. tibi. persolvit. domvs. hvivs. amando. decorem.
serva. vivifica. celo. terra. qve. beatvm.
effice. nec. manib; tradas. hvnc. hostis iniqvi
ingrediens. popvlvs. devotvs. mvnera. svmat
qve. bonvs. hic. pastor. dedit. indvlgendo. benigne
et. larga. pietate. pater. peccata. remittens
anno. ab. incarnatione. domini. nri
ihv. xpi. M. CC. XCI. pontificatvs. eivs
dem. dni. nicolai. pp. IIII. anno. III.

[1] Nicolas IV a en effet replacé au centre de l'abside de la nouvelle basilique la figure du Christ qui, suivant la tradition et le Bréviaire romain, aurait une origine miraculeuse. « Cujus consecrationis (de Saint-Sauveur) celebratur hodierno die (9 novembre) quo primum Romæ publice ecclesia consecrata est et imago Salvatoris in pariete depicta populo Romano apparuit. » (*Breviar. Rom.*) Malgré ce triple témoignage, il m'est impossible de voir autre chose, dans la tête nimbée du Sauveur, dite *achérotype*, que la figure qui ornait jadis l'abside de Saint-Jean de Latran, que façonna grossièrement en mosaïque un artiste du Ve ou du VIe siècle et que par respect conserva le pape Nicolas IV.

Je ne puis mieux terminer cette vie du Patriarche d'Assise, que par la description de trois fresques qui, dans la grande salle de l'hôpital du Saint-Esprit à Rome, attestent la naissance miraculeuse du pape Sixte IV, due à la protection spéciale de saint François.

1. La mère de Sixte IV voit en songe, pendant qu'elle enfante, saint François et saint Antoine de Padoue, qui lui présentent pour son fils l'habit des Frères-Mineurs :

SANCTVS FRANCISCVS
ET BEATVS ANTONIVS PATAVINVS
LVCHINÆ
SIXTVM IV PARTVRIENTI
PER VISVM IN SOMNO APPARENTES
ILLI ORDINIS SVI HABITVM
HIC CINCTVM PORRIGERE VIDENTVR

2. Elle veut qu'au baptême son fils reçoive le nom de François :

MATER
VISI DE BEATO FRANCISCO OBIECTI
MEMOR
PVERVM BAPTISMATIS VNDA
LVSTRANDVM
SANCTISSIMI ILLIVS VIRI NOMINE
FRANSCISCVM APPELLARI CVRAT.

3. Pendant que François est lavé, il semble tomber en langueur; aussitot sa mère le voue à son patron :

PVELLARVM MANIBVS DVM ABLVITVR
INFANS ATTENVATO CORPORE
ATTINGENS BALNEVM ELANGVESCIT
NON OBSCVRO CASTITATIS OMINE
VNDE MATER
EIVSDEM SOMNII RELIGIONE DVCTA
RELIGIOSO SANCTI FRANCISCI SODALITIO
FILIVM VOTO ADDICIT

L'ABBÉ X. BARBIER DE MONTAULT.

AUMONIÈRES



Tirées de la Collection de M. Oudet, architecte à Bar-le-Duc.

DEUXIÈME ARTICLE *.

CHAPITRE III.

DES POCHES ET DES BOURSES DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

Tant que les Grecs de Byzance conservèrent la toge et le pallium antiques, rien ne dut être changé aux usages exposés dans les précédents chapitres ; mais dès que les fils de Théodose eurent définitivement consommé le partage de l'empire, l'élément oriental déjà prépondérant sur le costume des hautes classes, domina seul à Constantinople. L'amour effréné des Byzantins pour le luxe et la parure les força d'étriquer robes et manteaux, car il eût été impossible de souffrir le poids des anciens vêtements, si on les eût surchargés, comme les nouveaux, de joyaux et de broderies. Or, la tunique étroite, la raide chlamyde, le pallium rétréci, peints ou sculp-

* Voir le numéro de mai 1860, page 264.

tés sur les effigies impériales [1], n'admettant aucune espèce de *sinus*, il fallut bien, pour éviter l'embarras de tenir à la main bourse et tablettes, se servir habituellement du βαλάντιον, moins toutefois la bandoulière. Un bas-relief de la colonne de Théodose présente deux conducteurs de bêtes de somme, les soldats du train de ce temps-là, ayant, passés dans leur ceinture, des sacs à opercule rabattu, identiques aux gibecières dont je parlerai plus loin ; l'un de ces sacs paraît fermé avec des cordons, l'autre est boutonné [2]. Dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne (VIe siècle), un long et étroit rectangle arrondi par le haut, orné vers le centre d'un énorme gland d'or, tranche en blanc sur la chlamyde pourpre de l'empereur Justinien, à laquelle il tient par une agrafe de rubis [3]. Cet objet pendant le long de la cuisse droite, doit être un βαλάντιον, et il ne me semble pas impossible d'en trouver la réminiscence dans un vêtement sacerdotal réservé aux seuls dignitaires de l'Église grecque. Après avoir revêtu le στιχάριον (aube, tunique), les ἐπιμανίκια (manchettes, manipule) et l'ἐπιτραχήλιον (étole), l'officiant, s'il était au moins protosyncelle de Sainte-Sophie [4], ne s'enveloppait pas du φαινώλιον (chasuble), sans avoir attaché au-dessous de sa ceinture (κάτωθεν τῆς ζώνης) un losange d'une palme et demie de côté, orné de la croix ou de l'image du Sauveur, avec perles et *fiocchi* [5]. Ce

[1] V. Du Cange, *Hist. byzantina*, et *De imperat. Const. numis. dissertatio*, Gori, *Thes. vet. diptychorum*, t. III, pl. 1 ; Didron, *Ann. archéol.* t. XVIII, 4e liv. ; *les Arts sompt.* t. I, pl. 39, etc., etc.

[2] Ces bas-reliefs, aujourd'hui anéantis, ont été publiés dans *l'Imperium orientale*. Le groupe que je signale est reproduit par Montfaucon, *l'Ant. expl.* t. IV, pl. 126, fig. 2.

[3] *Revue archéologique*, t. VII, pl. 145, dessin de Papety.

[4] Εἰ ἔστι πρωτοσύγκελλος τῆς μεγάλης ἐκκλήσιας. Goar, ΕΥΧΟΛΟΓΙΟΝ *sive Rituale Græcorum*, p. 59.

[5] V. l'ancien Calendrier Greco-Russe gravé dans les *Acta Sanct.*, Mai,

losange pendant aussi sur la cuisse droite, nommé ἐπιγονάτιον (*supergenuale*) dans l'*Ordo liturgiæ patriarchalis*[1], et ὑπογονάτιον (*subgenuale*) dans la *Messe de saint Jean Chrysostôme*[2], est diversement interprêté par les auteurs qui ont voulu en expliquer le symbolisme. Siméon de Thessalonique, au reste d'accord avec les liturgies, assimile l'ὑπογονάτιον à un glaive (ῥομφαία)[3]; d'autre part, Théodore d'Antioche pense que l'ἐπιγονάτιον représente le linge avec lequel Notre-Seigneur essuya les pieds des Apôtres[4]. Il paraît difficile au premier abord de concilier ces deux opinions; pourtant elles deviendront moins incompatibles, si on se rappelle que le couteau pouvait figurer parmi les petits meubles confiés au βαλάντιον, et que les prêtres grecs, n'ayant jamais eu notre manipule, devaient indubitablement porter leur *sudarium* à la ceinture. D'ailleurs, l'épée matérielle se met toujours à gauche, et je ne vois pas pourquoi l'emblême du glaive spirituel occuperait une place différente. Serait-ce donc une hypothèse trop hardie que de faire remonter l'origine de l'ἐπιγονάτιον à la primitive Église, quand on célébrait les saints Mystères sans quitter ses vêtements usuels, et de considérer cet ornement comme un souvenir de la besace et du mouchoir aux temps apostoliques?

Je ne m'appesantirai pas sur la βόλγα ou βουλγίοδιν, sac à renfermer de l'argent, dont les types demeurèrent presqu'in-

t. I; *Id. ibid.* p. 61; *De imp. Const. num. diss.* pl. 9; LEBRUN, *Expl. des cér. de la Messe*, t. II, p. 397; GOAR, pp. 114 et 115; BANIER, *Hist. générale des cérém. relig. etc. de tous les peuples*, t. III, p. 108.

[1] HABERT, ΑΡΧΙΕΡΑΤΙΚΟΝ, *Liber pontificalis Eccl. Græcæ*, p. 18.

[2] GOAR, p. 59.

[3] *Lib. de Templo* ap. GOAR, p. 219.

[4] Indumentum quod super genua injicitur, Christi linteum pedes lavantis representans. *Opusc. de Patriarcharum privil.* ap. HABERT, p. 23.

variables, et je passerai à un autre genre de bourses qui mérite une étude approfondie.

Les Byzantins avaient certainement une poche, soit libre, soit fixe, nommée πούγγη, πούγκη ou πουγγίον[1], expressions que je crois dérivées de ϐόλγα, venu lui-même de *bulga*, ou plutôt directement du celtique *bulgan*[2]; mais de quelle forme, de quelle nature était la πούγγη? A quels objets peut-on appliquer ce mot? Les documents relatifs à de telles questions sont bien rares, s'ils ne font pas complètement défaut. Néanmoins, malgré l'extrême incertitude du sujet, je hasarderai sous toutes réserves quelques timides appréciations, prévenant à l'avance que je n'affirme rien et que je m'incline humblement devant les critiques qui voudront prendre la peine de me réfuter.

Les images de l'empereur Manuel Paléologue et de Jean son fils (1391-1425), gravées dans l'*Historia byzantina*, présentent un détail très singulier que je n'ai pas vu ailleurs; le lai postérieur du *pallium*, au lieu de contourner la taille avant de se replier sur le bras gauche[3], passe directement sous l'épaule, laissant découvert à hauteur de ceinture, un rectangle enrichi de pierreries qui semble fixé à la robe. Ce rectangle, nettement accusé ici, et que la disposition du *pallium* sur d'autres monuments plus anciens ne peut laisser apercevoir, ne serait-il pas une πούγγη, sinon un ϐαλάντιον?

[1] Du Cange, *Gloss. ad script. mediæ et inf. græcitatis*.

[2] Les termes homologues ϐολγός et πολγός usités à Marseille suivant Dom L. Lepelletier (*Dict. de la langue bretonne*, Bouget) ne sont, de l'avis de ce docte lexicographe, qu'un emprunt fait au Gaulois, et l'on comprend de reste le changement du ϐ en π et de l'ολ en ου.

[3] Ce mode de draper le *pallium* appartient à des monuments antérieurs. V. Sainte Hélène (IXe siècle, 2e moitié), *Arts sompt.* t. I, pl. 31; Romain Diogène (1068-1070), *Annales archéol.*, t. XVIII, 4e liv.; Michel Paléologue (1259-1283), *Historia byz.*, p. 233, etc., etc.

Néanmoins, l'exemple que je viens de citer résultant peut-être d'une erreur de dessin, il faut chercher ailleurs des preuves plus authentiques. Pendant mon séjour à Venise, en étudiant la *Pala d'Oro* avec M. le professeur Karl Haas, de Gratz, nous remarquâmes sur le manteau de Salomon, dernière figure du rang inférieur[1], un ornement quadrangulaire partant de la bordure, et dont je ne me rendis pas compte alors. J'ai retrouvé depuis le même ornement sur un autre Salomon, un Hérode (Xe siècle), sur un portrait de Nicéphore Botoniate (1078), miniatures extraites de manuscrits grecs[2], et bien mieux sur la mosaïque de Ravenne, où il existe non-seulement dans la chlamyde de Justinien, mais encore dans l'ample manteau des grands officiers qui accompagnent l'empereur et l'impératrice Théodora. Le coloris m'a fait comprendre que cette plaque, tantôt unie, tantôt chargée de croix, de cercles ou d'arabesques, n'avait jamais le même ton que le vêtement qui la comporte et que, tanné (*castaneum*) sur fond bleu, or, pourpre, sur champ rouge ou blanc, elle constituait évidemment un objet distinct de la chlamyde. Or, quel qu'il soit, pareil objet devait avoir un usage, un but; pourquoi ne serait-il pas une poche analogue aux nôtres, mais externe au lieu d'être interne? La place qu'il occupe sur la poitrine rend mon assertion encore plus vraisemblable[3].

[1] Cette merveille d'orfèvrerie porte la figure du Doge Ordelafo Falier et la date 1105, mais certaines parties sont plus anciennes. Cicognara en a donné l'ensemble avec deux planches de détails, *Fabbricche e monumenti cospicui di Venezia*, in-fol., t. I, pl. 8 à 10.

[2] *Les Arts sompt.*, t. I, pl. 44 et 45; *Mon. franc. inéd.* pl. 41.

[3] Pottier a fait quelques remarques sur cet ornement sans parvenir à en déterminer le nom et l'usage; *Monum. franc. inéd.* Expl. de la pl. 41. Codin, dans sa curieuse description des costumes de la cour de Constantinople, dit en parlant du manteau de l'Empereur, τὸ ταμπάριον αὐτου κόκκινον μετὰ μαργελλίων · Goar rend le dernier mot de cette phrase par *margella*.

Des monuments aux textes, la transition est naturelle. Voici donc ce qui se passait au couronnement des empereurs de Constantinople, lorsqu'ils jetaient des médailles au peuple près de la statue de saint Georges martyr : *ἵσταται δὲ πλησίον ὁ του ϐασιλικου ϐεστιαρίου ἄρχων, καὶ ἔχει ἐντόσ του ἱματίου ἀυτου νομίσματα χρύσεα κεχυμένα πολλά*[1]. Je sais bien que l'expression *ἐντόσ του ἱματίου* signifie à la rigueur un creux formé par le pan du manteau relevé sur les bras; mais est-il défendu de la comprendre autrement et d'y voir une allusion à la poche que je viens de signaler?

J'ai possédé pendant assez longtemps une bourse fort curieuse, que j'eûs la prévoyance de dessiner avant de céder aux réclamations de l'ecclésiastique qui m'en avait fait don; le R. P. A. Martin, à qui je la communiquai, la jugea byzantine et du XII[e] siècle. C'est un sac rectangulaire de 0[m],180[m] sur 0[m],165[m], en reps de soie polychrôme et argent; les plats différemment ornementés sont partagés chacun en quatre bandes de largeurs inégales (*pallium virgatum*) séparées par des filets; on y rencontre des croix, des fleurs-de-lis, des paons, des perroquets et un dessin mosaïque dont l'analogue figure dans un manuscrit du X[e] siècle, à la Bibliothèque im-

qu'il commente ainsi; *limbus sive assumentum quodcumque discolor vel auro textum panno superaddictum.* Une telle explication ne satisfait pas encore, car on ne sait trop s'il s'agit de la bordure et de la plaque isolées, ou des deux choses réunies. *De offic. Constant.* cap. III, p. 45, § 4 et suiv. et p. 48, note 2.

[1] HABERT, p. 624, B. *Coronatio imperat.* Le manteau des grands officiers du palais impérial à Byzance se nommait χαϐϐάδιον. Le Μέγας δομέστικος seul portait un χαϐϐάδιον διϐολέον μετα μαργελλίων συρματείνων (*duplicis coloris cum margellis fimbriatis*) ; les autres, y compris le Προτωϐεστιάριος, avaient un manteau pourpre, *vel quale ex consuetis voluerit.* CODINUS, *De offic. cons.* cap. IV, p. 51, § 3, et p. 52, § 21. Si parmi ces faits aucun ne corrobore mon assertion, nul du moins ne vient la contredire.

périale [1]. Au bas pendent cinq *fiocchi* très-minces surmontés de glands sphériques, deux autres pareils servent d'oreilles à la coulisse qui remplace le fermoir. Une forte ganse adaptée aux angles supérieurs de ce sac permettait de l'accrocher à la ceinture : quand on me le présenta, il contenait des reliques ; avait-il servi à un autre usage ? Je l'ignore, mais d'après la disposition du dessin sur l'étoffe faite d'un seul morceau, je reste convaincu que celle-ci a été spécialement tissée pour la confection d'une bourse.

CHAPITRE IV.

POCHES ET BOURSES GAULOISES.

Il est improbable que les Gaulois aient cousu des poches au vêtement national, court, étroit, ouvert par-devant, qu'ils appelaient *caracalla*, et dont le nom vint s'ajouter en sobriquet dérisoire aux titres d'un empereur romain, ni même à leurs *braccæ,* soit larges, soit collantes. Quant au *sagum* (saie) ou au *reno* [2], l'un et l'autre manquaient de l'ampleur nécessaire pour se draper en *sinus.* Les modes changèrent sans doute dans la haute classe dès que le vaincu eut adopté les usages du vainqueur, mais le peuple garda toujours son costume primitif ; j'en rencontre la preuve sur un type de paysanne (fin du XVIe siècle) tiré du Recueil de Gaignières [3]. Cette figure, à quelques détails près, s'identifie avec un bas-

[1] Bordure de la tunique du roi David, *Psalterium*, n° 30 ; *les Arts somptuaires*, t. I, pl. 10.

[2] Ou *rheno*, manteau très-court particulier aux Germains, *Dict. des Ant.* Reno. — Parvis rhenorum tegumentis. Cæsar, *De bel. Gal.* VI, 21.

[3] Portefeuille 2, Bibl. de Rouen. *Les Arts sompt.* t. II, pl. 141, fig. 1.

relief gallo-romain trouvé à Langres [1]; or, le tablier de la Française présentant une large poche ménagée sur l'abdomen, n'est-il pas possible d'en supposer autant chez la Gauloise? Au reste, le jupon bouffant de cette dernière permet de croire qu'il cachait de longues poches de toile, serrées autour de la taille par un cordon, poches que nos grand'mères portaient d'habitude et que la campagne a conservées. Mais pourquoi recourir aux hypothèses, lorsqu'on a des renseignements précis sur la véritable poche ou bourse des Celtes, je veux parler de la *bulga*. Festus dit positivement que c'était un mot gaulois correspondant à un petit sac de cuir ou de peau, *bulgas Galli sacculos scorteos appellant* [2], et ce qui demeure de l'idiôme de nos ancêtres, justifie l'assertion du grammairien latin. En effet, du radical *bolg* (sac) sont venus *bolgan, bulgan* (bourse, poche en irlandais [3]) et *bouget, bougeden,* qui rendent la même idée en bas-breton [4]. Toutefois, si le terme *bulga* représentait seulement chez les Romains une petite bourse portée sur l'avant-bras, la probabilité veut qu'il ait eu chez les Celtes une signification plus élastique et que ces derniers l'aient appliqué à tout récipient portatif destiné à contenir des espèces, soit qu'on l'eût à la main, à la cein-

[1] Ce bas-relief représente une femme en tablier et jupon court, n'ayant que sa chemise pour couvrir le haut du corps; *l'Ant. expl.*, t. III, pl. 50, fig. 1; MALLIOT, t. II, pl. 75, fig. 1. Les paysannes des environs d'Arras travaillent ainsi vêtues durant toute la belle saison.

[2] *De signif. verborum.*

[3] BULLET, *Dict. de la langue celtique*, BOLG.

[4] Dom L. LEPELLETIER, *Dict. de la langue bretonne*, BOUGET. Cet auteur ayant lu dans quelques livres bretons, *pouchet* et *poucheden*, altération qui à mon sens pourrait bien être germanique, ne vaudrait-il pas mieux demander à notre langage national l'étymologie du mot *poche*, que de l'emprunter au grec, au latin, ou à l'allemand seul, ainsi qu'a fait Ménage. (*Dict. étym.* POCHE, BOUGETTE.) D'ailleurs le peuple de la Bretagne française et des contrées limitrophes dit toujours *poche* en désignant un sac quelconque.

ture[1] ou en bandoulière. Cela est si exact, que Nonius déjà cité renferme *bulga* et *crumena* dans une seule et unique appréciation. La *bulga* gauloise doit donc être regardée comme le prototype de tous les ustensiles analogues usités durant le Moyen-Age, ustensiles dont je vais essayer d'appliquer les noms connus aux formes peintes et sculptées sur les monuments.

CHAPITRE V

POCHES ET BOURSES DU MOYEN-AGE.

BOUGES, BOUGETTES, TASSES, GIBECIÈRES, ALOIÈRES ET ESCARCELLES.

La BOUGE et la BOUGETTE doivent occuper le premier rang parmi les bourses du Moyen-Age, puisque leur étymologie *bulgan, bulga,* en prouve l'incontestable antiquité[2]. La bouge était une vaste sacoche arrondie, telle que la représente le vitrail des changeurs à la Cathédrale du Mans (XIII[e] siècle[3]). On chargeait la bouge sur l'épaule[4], à moins qu'à l'exemple des bourgeois du XVI[e] siècle, on ne l'attachât au côté, ce qui devait être fort incommode, surtout lorsqu'elle était pleine d'argent[5]. Je comprendrai dans la catégorie des bougettes, la bourse (*bursa,* de βύρσα, cuir) et le bourset, bourselet, bourselot (*bursellula*), que l'on portait à la main ou qu'on

[1] La disposition de la ceinture sur deux figurines en bronze trouvées à Lyon indique que l'on pouvait suspendre différents objets à cette partie du vêtement. *Dict. des ant.* CARACALLA.

[2] *Gloss. med. et inf. lat.*, BULGA.

[3] *Le Moyen Age*, etc. Corp. des métiers, pl. 3.

[4] *Le Moyen Age*, Peint. des manuscrits, pl. 11.

[5] Vitrail de la Cathédrale d'Amiens, *Le Moyen Age*, Vie privée, etc. fol. 40, v.

mettait en poche[1]. La bougette était de peau : *ung petit bourselet de rouge cuir*[2]; — d'étoffes précieuses : *item, je donne à Agnès, femme Pierre Pouchin, une bourse de velours vermeil*[3]; — saint Éloi, au VIIe siècle, avait une bourse ornée de pierreries : *necnon et bursas eleganter gemmatas*[4]; — on la brodait : *bourse pipelotée*[5]; — enfin on y adaptait des grelots : *le petit pourpoint, la bourse qui y pendoit qui est garnie de sonnettes d'argent;—ung bourselot cloqueté d'argent*[6]. Ces objets, par leur forme, différaient peu du *marsupium;* cependant une paysanne des environs d'Aix-la-Chapelle (XVIe siècle), publiée par M. Séré, tient à la main une longue bourse fauve, qui, souple par le haut, se transforme brusquement vers le milieu en parallélipipède renforcé de clous et de pentures[7]: j'avais d'abord cru à un étui pour le livre de prières, mais un panier au bras gauche du personnage, ne laisse aucun doute sur les intentions de ce dernier, il va au marché et non à l'église. La bougette se passait aussi dans la ceinture que l'on serrait à proportion, ce que je n'ai rencontré que sur des figures de bourgeois et de paysans[8].

La TASSE ou TASSETTE (*taschia,* de l'allemand *tasche*, poche, et non du grec τάσσω, je range) était un sac plus ou moins grand qui s'attachait à la ceinture avec des cordons, pour

[1] Trahison de Judas brodée sur le pluvial d'Anagni (XIIIe siècle), *Dessins inédits de l'auteur.* Vitraux de la Cath. de Tournay (XVe siècle). *le Moyen Age*, Corp. des métiers, pl. 2 et 7.

[2] *Litt. remis.*, 1391, *Gloss.* etc.

[3] *Testament*, 1448, *Gloss.* etc.

[4] S. AUDOENUS, Vit. S. Eligii. Ap. D'ACHÉRY, *Spicil.* t. v, p. 167.

[5] GUILLAUME DE GUILLEVILLE, *Le livre des pélerinaiges du monde.*

[6] *Litt. remis.*, 1389 et *Test.*, 1448, *Gloss.* etc.

[7] *Le Moyen-Age*; Modes et cost. pl. 23, fig. 2; *les Arts sompt.*, Aumônières, pl. 1, fig. 11.

[8] *Les Arts sompt.* t. II, pl. 9 et 30.

remplacer nos poches actuelles. Les tassetiers ou faiseurs de tasses à Paris étaient constitués en corps de métier au XIII[e] siècle [1], mais l'objet de leur industrie remonte plus haut. L'effigie de Clovis sculptée sur sa tombe à l'abbaye de Sainte-Geneviève, XII[e] siècle, portait une *tasse* consistant en un sac carré fermant à coulisses, avec anse de perles et crochet semblable, passé dans un cordon lâche fixé au côté gauche de la ceinture par un double nœud; du col galonné s'échappaient deux longs *fiocchi* [2]. Les tasses conservèrent cette forme pendant le XIII[e] siècle tout entier [3], mais se modifièrent au XIV[e] qui vit surgir des sacs trapézoïdaux encadrés de perles d'or et brodés à l'entrée [4]; le XV[e] siècle arrondit les angles inférieurs et remplaça la coulisse par des charnières métalliques [5]: quant au XVI[e], il ne modifia qu'insensiblement les types de son devancier. Le plus joli modèle de tasse que je connaisse, est peint sur un tableau de Van Eyck (collection B. Verhelst à Gand); c'est un sac ovoïde de velours vert garni de filets, de plaques et de glands de perles fines serties en or [6]. Il parait que les bourses luxueuses

[1] Des tassetiers et des faiseurs de tasses à Paris; *Le livre des mestiers de Paris*, fol. 56. — Les jurez ou gardes des mestiers de ganterie, bourserie, tasseterie, etc. *Ordon. des Rois de France*, p. 379, art. 245. V. *Glossar. nov.* de Dom CARPENTIER, TASCHIA.

[2] *Statist. mon. de Paris*, Abb. de Sainte-Gen., pl. 11 *bis*. — *Mon. de la mon. Franç.*, t. I, pl. 10. — *Le Moyen Age et la Renaissance*, sculpture, pl. D. — *Les Arts somptuaires*, t. II, Aumonières, pl. 1, fig. 1. — WILLEMIN, *Monum. Franç. inédits*, pl. 56.

[3] MONTFAUCON, *Monuments de la monarchie Française*, t. I, pl. 19, fig. 3 et pl. 13, fig 3; t. II, pl. 14 et pl. 15. — WILLEMIN, pl. 89. — *Le Moyen Age*, etc. Modes et costumes, pl 5, fig. 3.

[4] Vitraux de Moulins en Bourbonnais, *le Moyen Age*, t. III, Vie privée, fol. 40, v.

[5] *Le Moyen Age*, tapisserie du temps de Henri VI, Modes et cost. pl. 20, fig. 1. — *Les Arts sompt.* pl. 11, fig. 37.

[6] *Le Moyen Age*, Modes et cost., pl. 6.

s'étaient introduites parmi les Religieux, car on fut obligé de leur en interdire l'usage; *Item, quod nullus monachus... tassias vel corrigias largas vel argenteas... more laycorum... portare præsumat*[1]. Les tasses servaient à mettre de l'argent; — *Dictus exponens cepit in taschia socii sui quemdam florenum ad scutum. — Il prit sa sainture et sa tasse, en laquelle avait environ douze poitevines*[2]. M. l'abbé Corblet nous apprend que le Mayeur d'Abbeville, comme marque de sa dignité annuelle, portait à la ceinture une tasse violette à fermoir d'argent, où il déposait le sceau de la cité, les dépêches de la cour et les placets qu'on lui remettait lorsqu'il parcourait les rues[3].

Les Allemandes du XVIe siècle avaient aussi de charmantes tasses en peau de chamois, taillées en cœur, avec piqûres blanches, fleurs d'or, et divisées en plusieurs compartiments destinés à la monnaie, aux ustensiles de ménage et sans doute aux billets galants[4], ce qui n'empêchait pas ces dames d'y joindre un couteau quand elles allaient en ville[5].

J'ai eu à ma disposition et dessiné à Saint-Omer[6], il y a quelques années, quatre tasses que je crois être du XIIIe-XIVe siècle; elles sont brodées au crochet, trois sur toile, une sur canevas : leur forme est celle de la bourse byzantine décrite plus haut, leurs dimensions sont à peu près les mêmes et elles contenaient aussi des reliques. Une coulisse en ferme l'entrée, une ganse à œillet servait à les suspendre et des

[1] Statuta capituli Bened. apud Compendium habiti, 1379. Ap. CARPENTIER. TASSIA.

[2] Litt. remiss., 1357 et 1389. Ap. CARPENTIER, TASCHIA.

[3] *Glossaire étymologique et comparatif du patois Picard*, 1851, TASSE.

[4] La collection de M. Martinengo à Würtzbourg (Bavière), en renferme deux, publiées dans le *Moyen Age*, Modes et costumes, pl 26, fig. 1, 1 et 2, 2

[5] *Le Moyen Age*, Modes et cost., pl. 22, fig. 3.

[6] Musée communal et collection de M. Albert Le Grand.

glands ornent la partie inférieure. La première, haute de 0^{m}165^m, large de 0^{m}148^m, offre sur chacune de ses faces un échiqueté de soie verte et rouge, encadrant dans ses soixante et douze rectangles autant d'écussons en cœur dont les blasons divers ne paraissent avoir entr'eux aucun rapport généalogique [1]. La seconde a la même disposition d'ornements ; la troisième, plus élégante, travaillée sur canevas, est losangée, 1° de pourpre au lion d'argent chargé d'un lambel à cinq pendans de gueules, 2° d'or à quatre abeilles de gueules ; cette bourse, qui mesure 0^{m}178^m sur 0^{m}158^m, me semble avoir une origine étrangère [2]. La dernière enfin, moins grande que les précédentes, n'a d'autre décoration qu'une multitude de petits carrés rouges, violets, bleus, verts et jaunes, mais son prolongement en cendal incarnat la rend tout-à-fait analogue aux sacs à ouvrage actuels. Malgré l'usage auquel on avait employé ces objets, je pense qu'ils ont appartenu à quelque gentilhomme ou gentilfemme, avant de passer dans un trésor d'église.

La GIBECIÈRE (gibacier, gibecier, gipecière, *giberia, gibaceria, gibasserius, gibesserius, gibacaria*, etc.) remonte à une très haute antiquité si l'on en croit les étymologistes qui font dériver ce mot de κίβισις (saccul us) [3]. Toutefois, si l'objet existait avant le XIVe siècle, on paraît ne lui avoir donné le nom de *gibecière* qu'à partir de cette dernière époque. On fabri-

[1] Ces blasons, croix, créquiers, lions, fasces, bandes, etc., empruntés à des familles anciennes et très-connues, alternent sur chaque trait vertical, de façon qu'il y en ait trois d'une sorte et trois d'une autre, mais quoique les mêmes figures héraldiques soient répétées plusieurs fois dans l'ensemble, elles sont toujours d'émaux différents.

[2] On sait que l'émail pourpre, regardé par certains généalogistes comme une faute contre les règles du blason, n'apparait que très-rarement sur les anciennes armoiries, et encore ces armoiries sont-elles toutes étrangères à la France.

[3] V. MÉNAGE, *Dict. étym.* ; FURETIÈRE, *Dict. univ.*, et DU CANGE, *Gloss.* etc.

quait des gibecières en cuir, en drap de soie et velours brodé: *Item quatuor gibacariæ de velveto, operatæ et ornatæ de brodura, quatuor gibaceriæ, gallice,* de tartaire, *operatæ et ornatæ de brodura*[1]. — *Pour six gibecières broudées et estoffées à boutons de perles,* XII L. *la pièce*[2]. — On les accrochait à la ceinture : *Pro quadam zona et uno gibesserio, III solid.*[3] — *Nec gibasserios (deferant) aut bursas supra vestem*[4]. — *Jehan Bourrebas avoit à sa sainture ung petit gibacier, duquel ledit Richier couppa les pendans*[5]. — On y renfermait argent et papiers : *Icellui Genoilhac ouvrit son gibessier et mist sur la table aucune quantité de monnoie*[6]. — *Le suppliant prist un gibecier de cuir ouquel avoit une cédule*[7]. —

Je conclus de ces citations, ainsi que de la vieille locution *faire des tours de gibecière,* que la gibecière n'était autre chose que la *pera* des Romains tant soit peu changée et remise en honneur par un caprice de la mode[8]. J'appliquerai donc le nom de *gibecière* à une grande poche double munie sur l'ouverture externe d'un opercule flexible, ou libre, ou maintenu, poche qui n'apparaît sur aucun monument antérieur au XIV[e] siècle, ni postérieur au XV[e]. Le Dictionnaire de Trévoux classe ensemble *gibecière* et *panne-*

[1] *Litt. offic. senon.*, 1336. Arch. imp. — La tartaire était une étoffe de soie venant de la Tartarie.

[2] *Comptes d'Etienne de La Fontaine, argentier du Roi*, 1350.

[3] *Compte* de 1402. Ap. *Gloss. novum,* GIBESSERIUS.

[4] *Capitul. gen. S. Victoris Massili.* 1506. Ap. DU CANGE, GIBASSERIUS.

[5] *Litt. remis.*, 1372. *Gloss.* etc.

[6] *Litt. remis.*, 1476. *Gloss.* etc.

[7] *Litt. remis.*, 1457. *Gloss. etc.*

[8] Le mot κίϐϐα dans le lexique d'Hésychius est rendu en latin par *Pera Sacculus, Marsupium.* L'objet auquel j'applique le terme de *gibecière* rappelle en tous points la *pera*. V. *les Arts sompt.*, t. II, pl. 52, fig. 4. Un ménétrier porte sur le ventre une large gibecière comme nos escamoteurs. *Id., ibid*, pl. 54, fig. 5 : un bourgeois. Ces personnages sont du XV[e] siècle.

tière (panneteria, pantoneria), sentiment très-rationel, car ces deux ustensiles, particuliers d'abord aux paysans et aux voyageurs, se confondaient entre eux, et on ne les distingua bien que lorsqu'adoptés par la classe riche, ils furent embellis et surtout allégés. Les nouvelles gibecières, pliées en deux comme nos portefeuilles, n'avaient plus de bandoulière et s'engageaient dans le côté droit de la ceinture, de façon à ce qu'un des plats serrât le corps, tandis que l'autre était mobile : on les taillait en rond, en carré, en accolade; elles étaient ornées de *fiocchi*, et closes parfois au moyen de boucles [1]. Certaines étaient percées d'un trou pour mettre le coutelas qu'on passait aussi entre l'opercule et la courroie de fermeture [2]. Cet usage, général en Hongrie, fit donner par les Allemands le nom de *sabeltasche* (poche du sabre), à la gibecière des hussards; de là vient notre mot *sabretache*. Au reste, les exemples de gibecière pris sur les monuments des XVe et XVIe siècles, appartiennent en majorité à des paysans, des veneurs et des bourgeois; je n'en ai rencontré qu'une seule bien caractérisée au flanc d'un homme noble; elle appartient à un gentleman anglais qui parait être en habit de chasse [3].

L'expression *gibecière* était cependant usitée au XVe siècle, pour désigner la poche des gens de qualité, car Brantôme rappelle que le Maréchal de Matignon « portait ordinaire-

[1] *Les Arts sompt.* t. I, pl. 149, fig. 2 (1380); t. II, pl. 34, 52, 54, et Aumonières, pl. 2, fig. 26, 31 et 34. *Le Moyen Age;* modes et cost. fol. 14, V. pl. 12, fig. 6, pl. 20, fig. 2, etc.

[2] *Les Arts sompt.* t. II, Aumonières, pl. 1, fig. 9, 17, 21, 23, 24 et pl. 2, fig. 32, XVe et XVIe siècles.

[3] Min. du Roman de la Rose (1500). *Brit. Mus.; Le Moyen Age*, modes et cost. pl. 20, fig. 2. Cette gibecière moitié cuir, moitié tartan, pourrait bien être d'origine écossaise.

ment dans sa gibecière une petite burette d'eau-de-vie[1]. »

La *pera* antique ou pannetière ne fut jamais abandonnée; M. F. Séré en a publié, sans date précise, un spécimen tiré du cartulaire de l'abbaye de Solignac, et deux pèlerins agenouillés aux pieds de saint Nicolas, sur la mître de Jean de Marigny, archevêque de Rouen (1347-1351), la portent à leur côté[2]. Un autre exemple est peint sur les Heures d'Anne de Bretagne, c'est une véritable cassette carrée avec pentures et moraillons[3]. Je connais encore une gibecière à bretelle; on la conserve au trésor de la cathédrale de Sens: cette gibecière en cuir, destinée, m'a-t-on dit, à porter des reliques en voyage, ressemble à une giberne.

Il faut nécessairement ranger dans la catégorie des gibecières mises en sautoir, la besace des pèlerins. Le moine d'Angoulême, historien de Charlemagne, mentionne une *pera peregrinalis aurea,* suspendue par-dessus les habits impériaux de ce monarque lorsqu'on le descendit dans la tombe[4]. Du Cange a extrait d'un *Ordo* manuscrit de l'église de Rouen quelques passages de l'*Officium peregrinorum,* drame liturgique très curieux où l'on représentait l'épisode des disciples d'Emmaüs. Deux clercs à longues barbes, le chapeau sur la tête, *induti tunica et super cappis transversum, portantes baculos et peras in similitudinem peregrinorum,* y figuraient comme acteurs[5].

L'ALOIÉRE (aloyere, alloiére, alloyere, *alloverium*) doit être confondue avec la gibecière; elles apparaissent aux mêmes

[1] *Vies des hommes illustres et des grands capitaines,* etc.

[2] *Les Arts sompt.* t. II, Aumonières, pl. 2, fig. 44. — *Annales arch.* t. III.

[3] Bibl. imp. sup. latin. n° 635. *Le Moyen Age,* Miniat. des mss. pl. 28. V. aussi *Les Arts sompt.* t. II, pl. 21

[4] *Mon. franç. inédits,* expl. de la pl. 114

[5] *Gloss. ad script. etc.* PEREGRINUS.

temps, servaient aux mêmes usages, et leur synonymie est flagrante dans les anciens écrits :

Riche cheinture et aloiére
Que chascun appellent gibbeciére.

— *Trituratores ac ventrices nequicquam bladi furentur in suis sotularibus, cirotecis, alloveriis, bursis, seu pantoneriis vel sacculis* [1]. — *Ung coutel et une aloyere de cuir d'abaye.* — *Comme Casin Cordier eust prins furtivement en la gibeciere ou allouyére de son oncle ung fleurin.* — *Lequel Simon tira de son aloiére ou gipeciere ung extrait par lequel il luy demandoit 64 solz.* — *Le suppliant tenait en sa main un bourselot ouquel y avoit plusieurs piéces tant d'or que d'argent.... et faisant signe de les mettre en son alloiére.* — *Le suppliant print la gibbeciére ou alloyére de petit Jehan en laquele n'avoit point d'argent* [2]. Une miniature de la Danse des morts de Blois, représente un usurier tenant en main un *bourselot* qu'il vient de tirer de sa gibecière ou aloiére, pour en faire passer le contenu dans la poche du damoiseau son voisin [3].

Le terme ESCARCELLE (de l'italien *scarcella*, bourse à mettre de l'argent) est peu ancien en France, où il a dû arriver parles Alpes, car Du Cange n'a rencontré *scarcella* et *scarella* qu'au XIVe siècle, dans une Vie de la B. Marguerite de Cortone et deux comptes du Dauphiné [4]; de plus, le patois de cette province a retenu l'expression *escarcella* pour bourse. Il y avait des escarcelles de soie avec cordons et

[1] *Roman du dit du Chevalier.* — *Fleta*, lib. II, c. 82, § 2, Ap. *Gloss. ad script.*, ALLOVERIUM.

[2] *Inv. de Gui de Kaours maître des monnaies*, 1321. — *Litt. rem.* 1425, 1448, 1455 et 1456. Ap. *Gloss. novum*, ALLOVERIUM.

[3] *Les Arts sompt.* t. II, pl. 55, fig. 1 et 2.

[4] *Gloss. ad script.* SCARCELLA.

agréments en métal; — *Pro una scarcella de seta quando ivit dominus Romam. — Pro uno laqueo et alia munitione argenti et sirici facta et posita in quadam scarella pro dicto quondam Dalphino, III solid. obol.*[1]; mais on ne sait rien sur leur forme. Toutefois, le dicton *fouiller à l'escarcelle* ne pouvant s'appliquer qu'à un ustensile fixé au corps et dont l'entrée béante permet d'y introduire facilement la main, j'incline à nommer *escarcelle* une sorte de *tasse*, dont le col entouré d'un cercle métallique, la forçait à demeurer toujours ouverte. M. F. Séré en a reproduit quelques exemples du XIV[e] siècle à la fin du XV[e][2]. Une verrière de la Cathédrale de Tournay (XV[e] siècle), représente un marchand ayant la main plongée au fond d'une bourse de ce genre; à sa vue, le dicton précité revient naturellement à l'esprit[3]. Escarcelle aux mêmes temps, se prenait aussi pour désigner la pannetière du pèlerin; — *Postea aspergat aquam benedictam super scarcellam et baculum*[4].

CH. DE LINAS.

(La suite à un prochain numéro).

[1] Comptes de 1333 à 1336 et de 1334, *Histoire du Dauphiné*, t. II, p. 275.

[2] *Les Arts sompt.* t. II, Aumonières, pl. 1, fig. 4 et 5, pl. 2, fig. 33, 38 et 39.

[3] *Le Moyen Age*, Corp. des métiers, pl. 4

[4] De benedictione baculi seu scarcellæ peregrinorum. *Pontif. ms eccl. Elnensis*, 1423, Ap. *Gloss. novum*, SCARCELLA. L'évêché d'Elne ou Eaulne suffragant de Narbonne, fut transporté à Perpignan en 1602; le Pontifical mentionné était l'œuvre de Jean de Caudrelies, prêtre Picard.



Imp. A. Robaut à Douai

AUMONIÈRE, tirée de la collection de M.r Oudet, Architecte à Bar-le-Duc

N° 1, ½ grandeur

AUMONIÈRES

Tirées de la Collection de M. Oudet, architecte à Bar-le-Duc.

TROISIÈME ARTICLE [*].

CHAPITRE VI.

DE L'AUMONIÈRE EN GÉNÉRAL — AUMONIÈRES DES XIIIe ET XIVe SIÈCLES.

J'ai voulu réserver un article spécial à l'AUMONIÈRE, quoique d'après l'ordre chronologique elle dût venir immédiatement après la *tasse*, et parce que cette partie de l'habillement m'a fourni le sujet principal du travail auquel je me suis livré, et parce que l'on possède sur elle des documents assez étendus pour en traiter d'une manière complète. On a, du XIIe siècle au XIVe, désigné sous le nom d'*aumônière* (aumosnière, *eleemosynaria, almonaria, almoneria*) [1] un sac tenant

* Voir le numéro de juin 1860, p. 319.

[1] Expensa pro... almonariis. *Compte* de 1268. *Gloss. ad script.* ELEEMOSYNARIA.

lieu de poche, dans lequel on renfermait de l'argent [1] et divers objets, tels que des bijoux : *eleemosynariam meam lapidem beryllum intus habentem, propria manu imposui ;* — des clefs :

> Lors a de s'aumosniére traite
> Une petite clef bien faite [2];

des papiers : *protulit litteras de sua almoneria* [3]; — voire même des instruments de pénitence [4]. L'aumônière s'attachait à la ceinture :

> Cis pélerin qui là dormoit
> Une riche aumosniére avoit
> Qui ert laciée à sa coroie [5];

elle était en soie, en cuir, en saye (étoffe de laine), et même en toile unie :

> J'ai les diverses aumosniéres
> Et de soie et de cordouan,
> Que je vendrai encore dan
> Et si en ai de plaine toile [6].

et on la suspendait avec des cordons :—*Relictæ Joannis Godeluche pro almoneriis lacus serici* [7].

[1] Cela résulte du nom lui-même. MÉNAGE, *Dict. étym. de la langue Franç.* AUMONIÈRE, définit cet objet : « Bourse où l'on mettait l'argent pour les aumônes. »

[2] *Roman de la Rose.*

[3] GUILLAUME DE PUYLAURENS, *Chron.* c. 21 (1295)

[4] « Tous les jours après sa confession recevait la discipline par la main de son confessor, de cinq chaennes de fer.... lesqueles il portoit en une petite boursette de yvoire en une aumosnière de saye qui portoit assa sainture. » G. DE NANGIS, *Ann. du règne de saint Louis*, p. 239, in-fol. Paris, 1761, imp. royale.

[5] *Roman du Renart.*

[6] Cité par M. LOUANDRE, *Les Arts sompt.* t. II, p. 205.

[7] *Compte* de 1269, Ap. DU CANGE, ELEEMOSYNARIA.

L'aumônière prenait aussi la dénomination de *bourse sarrazinoise*, sans doute parce que son usage datait des Croisades, et que sa forme avait été empruntée à l'Orient; mais à l'inverse des *tasses*, dont la fabrication appartenait aux hommes, elle était confectionnée par une corporation d'ouvrières ayant leurs statuts dès le XIIIe siècle [1]. Je crains donc peu de me tromper en donnant le nom d'aumônière à un sac trapézoïdal arrondi par le haut, orné de glands, de boutons et souvent de riches broderies, sac dont l'entrée était munie d'une charnière circulaire qui, moitié fixée à la poche elle-même, moitié cousue à un opercule rabattu, permettait, en relevant ce dernier, d'introduire facilement la main. Il existe encore assez d'aumônières, soit gravées, soit en original, pour qu'on se dispense à leur endroit de recourir aux monuments peints ou sculptés du Moyen-Age [2].

La plus ancienne aumônière connue a été dessinée par Gaignières qui la trouva à Saint-Yved de Braine, et publiée par Montfaucon [3]. Le savant Bénédictin l'attribue à Pierre Mauclerc, duc de Bretagne (1212-1250), inhumé dans l'église de cette abbaye ; la présomption n'est pas invraisemblable, car sur vingt-neuf blasons qui ornent le plat extérieur, quatre, dont un occupe en haut la place d'honneur, sont de Dreux-Bretagne et deux de Dreux plein, tandis que les au-

[1] « Et ou non de toute la communauté des mestresses ouvrières de la ville de Paris et de la chastellenie, de faire aumônières ou bourses sarrazinoises » *Les établissements des mestiers de Paris.*

[2] Je renverrai néanmois à une aumônière de cuir fauve dont l'opercule est découpé en écailles (XIIIe siècle) : *Les Arts sompt.* Fauconnerie, pl. 1. C'est le plus ancien spécimen que j'aie rencontré sur les manuscrits ; un coutelas est attaché derrière.

[3] *Mon. de la mon. Franç.*, t. II, pl. 31. V. aussi *l'Histoire de France*, par MM. BORDIER et CHARTON, t. I, p. 367. L'abbaye de Saint Yved (Evodius) de Braine, faisait partie du diocèse de Soissons.

tres, tels que Melun et Nesle-Offemont, ne s'y voient que par couples. Au reste, le champ tissu d'or, aux losanges chargés d'écussons et ayant leurs angles coupés par des fusées rouges frettées de blanc, affecte tous les caractères du XIII[e] siècle[1].

Une seconde aumônière, conservée dans la Cathédrale de Troyes, et que je rapporte aux mêmes temps, vient d'être mise en lumière par M. Gaussen[2] avec le fini de détails qui caractérise ce consciencieux artiste; elle est de vaste dimension, car la planche qui indique une réduction à demi grandeur, mesure 0[m]210[m] en hauteur sur 0[m]208[m] au pied. Le champ de cette énorme poche présente un treillis d'or à mailles hexagonales ou carrées, rouges, blanches, bleues, vertes, jaunes, noires, encadrant des croix et des animaux héraldiques : sept *fiocchi* pendent au bas et cinq à l'opercule ; de grosses perles jaunes ou noires alternant deux par deux, forment la crête. Quoique je n'aie jamais vu l'original, la copie est si rigoureusement exécutée, qu'il m'est facile d'y reconnaître un tissu tricot à ornements lancés soie et or, analogue à la ceinture du roi Roger ; ce système de mailles et de figures étant en outre commun sur les soieries palermitaines au XIII[e] siècle, il est très naturel d'attribuer l'aumônière de

[1] Cette ornementation très-voisine du fragment de la ceinture de Roger II que j'ai dessiné à Céfalu, me jette dans une grande perplexité. Si les écussons faisaient corps avec l'étoffe, ainsi que je l'ai vu sur d'anciens orfrois à la Cathédrale d'Anagni, l'aumônière de Pierre Mauclerc sortirait tout entière des fabriques de Sicile ; si au contraire ils étaient surbrodés, la France y revendiquerait quelque chose. Quoiqu'il ait pu en être, le champ du moins demeure toujours palermitain, ce qui me permettra de le restituer complètement. A l'aumônière de Saint-Yved doivent évidemment se rapporter les « bourses anciennes des chevaliers qui avaient été aux Croisades, avec leurs armes, » bourses que D. Martène et D. Durand virent à l'abbaye d'Arrouaise, diocèse d'Arras. — *Voyage littéraire*, t. II, p. 61.

[2] *Portefeuille archéologique*, tissus et broderies, pl. 12.

Troyes aux *tiraz* siciliens et de penser qu'elle fut achetée soit à l'aller, soit au retour d'une Croisade [1].

M. Arnaud, dans son ouvrage pittoresque sur la Champagne [2], a publié une aumônière que la tradition donne au comte Henri Ier dit le Libéral (1152-1181). L'histoire de la jeune fille et de la licorne brodée sur la poche, ne met pas obstacle à une semblable antiquité, puisque cette légende, empruntée à l'Orient, était connue en Europe de temps immémorial [3]; malheureusement, un personnage assis au centre de l'opercule porte un costume qui remonte à peine aux dernières années du XIIIe siècle.

Une dernière bourse, qui appartenait aussi à la Cathédrale de Troyes, a été reproduite en couleurs par Willemin, qui l'intitule « Aumônière de Thibaut IV le Chansonnier (1201-1253). » Les deux scènes brodées en soie et or sur l'opercule et le sac, se déroulent au sein d'une forêt indiquée par des

[1] Le chef du tissu que l'on aperçoit au bas du sac, est fond blanc avec lions et cerfs passants; il rappelle le voile de la Sainte Vierge à Chartres, ce qui prouverait entre eux une communauté de modèles. V. *Mon. Franç. inéd.* pl. 16, XIIe siècle.

[2] *Voyage archéologique dans l'Aube* et *Magasin pittoresque*, 1851, p. 228.

[3] « Et cele beste ne peut estre en nule maniéres prise fors par une vierge ben parée. Li veneor amainent une virge meschine bel et bien parée, là ou ele converse; et le laisent là séant en une chaière, seule ou bos. Si tost comme li unicornes le voit, il vient à lui; et la mescine li oevre son giron. Et la beste flécist ses jambes devant la mescine, et met son cief en son giron tot simplement, et si s'endort ens. Lors sont li veneors près qui le gaitent et le prennent tot en dormant; et le mainent el roial palais. » *Bestiaire Français* (Bibl. de l'Arsenal, XIIe et XIIIe siècles), publié par le R. P. Cahier, *Mél. d'arch.*, t. II, p. 220.—V. aussi *Vitraux de Bourges*, p. 130 et 131, texte et notes. Les anciens écrivains arabes cités par Bochart (*Hierozoïcon*, liv. III, ch. 16), énumèrent avec complaisance les propriétés merveilleuses que l'Orient attribuait à la licorne. Les récits de Ctésias, amplifiés par Elien et reproduits par Pline, racontent cette légende, que le Moyen-Age s'est appropriée en en modifiant quelques circonstances.

chênes, et l'on pourrait en retrouver le sujet dans quelque roman de chevalerie. Au haut, un ange visite une jeune fille endormie; au bas, deux femmes assises scient un cœur placé sur un autel [1], tandis qu'un bras issant d'un nuage et armé d'une hâche semble vouloir briser l'instrument du supplice. Je ne chercherai pas ici à pénétrer le sens de cette allégorie, qui du reste me semble médiocrement voilé, mais je dirai qu'un monument dont les costumes et le symbolisme affectent les caractères du XIVe siècle, ne peut être classé dans la première moitié du XIIIe [2].

Je bornerai aux faits que je viens d'exposer, mes études sur les poches et les bourses au Moyen-Age; ai-je réussi comme je me l'étais proposé, à appliquer les noms aux choses? J'en doute. *Tasse,* du XIIe au XVe siècle, *aumônière,* du XIIe au XIVe, *gibecière,* du XIVe au XVIe, *aloière* et *escarcelle* pendant le XIVe et le XVe, mots usités pour désigner des objets analogues et distincts seulement par la forme, deviennent fréquemment synonymes sur les monuments écrits, et cette synonymie met opposition à toute certitude mathématique. Il ne faut pas croire cependant avec Dom Claude de Vert [3] et les écrivains qu'il a inspirés, que nos pères atta-

[1] J'ai rencontré aussi un cœur entouré de branches de rosier, sur une *tasse* du XVe siècle figurée dans l'*Inventaire du trésor de la Collégiale de Maubeuge*; mais je n'ai pas cru devoir m'occuper ici d'objets classés dans le travail que je prépare sur ce précieux recueil.

[2] *Mon. Franç. inédits*, pl. 114. Ce dessin n'est certainement pas l'œuvre du consciencieux Willemin, et s'il l'a exécuté lui-même, il n'a pas tenu l'original entre ses mains. M. de Villeneuve-Trans, *Hist. de saint Louis*, t. III, p. 474, décrit l'aumônière dite de Thibaut IV, de manière à prouver qu'il n'avait vu ni l'objet, ni la copie; car il met un coffre, là où il y a évidemment un autel.

[3] *Explication des cérémonies de l'église*, t. II, p. 290, en note. Le Trésorier de Cluny se borne à dire, *avant qu'on eût imaginé d'attacher des poches aux habits;* mais cette phrase très-vague a été prise ailleurs dans une acception aussi fausse qu'absolue.

chaient à la ceinture, bourse, mouchoir et clefs, uniquement parce qu'ils manquaient de poches fixes. L'érudit Bénédictin est tombé dans une erreur que détruit le texte suivant édité par Dom Carpentier[1] : « *Lequel Montigne respondit au suppliant, qui avoit donné ung pourpoint et des chausses à faire, que la cousturière avoit cousu toute la journée pour* embouger *sa houppelande.* » Le terme *embouger* ne peut se traduire ici que par *mettre des poches*, et prouve victorieusement qu'on cousait au moins cet utile appendice aux vêtements de dessus, tels que la houppelande et le *paletocq*.

Au XIII[e] siècle, on donnait en Italie le nom d'aumônière *(eleemosynaria)* à des vases métalliques destinés à recevoir les aumônes, et qui alors représentaient les troncs actuels de nos églises. — *Item, unam eleemosynariam de argento deauratam, cum tribus pedibus et coperculo et manica*[2]. — Il serait aujourd'hui très scabreux d'avoir recours à ces riches tirelires, car les voleurs qui exploitent si bien nos temples enlèveraient à la fois le contenant et le contenu.

CHAPITRE VII.

AUMÔNIÈRES DE M. OUDET. — DESCRIPTION DU N° 1.

M. Théodore Oudet, architecte et conservateur du Musée à Bar-le-Duc, a eu récemment l'insigne obligeance de me communiquer deux aumônières tirées tirées de sa collection

[1] *Gloss. novum*, BULGA. Litt. remis., 1468.

[2] *Inv. thes. S. Sedis apostol.* Cet inventaire du Trésor du Saint-Siége fut fait en 1295 sous Boniface VIII.

particulière[1]. Ces bourses, qui, avant la Révolution, appartenaient au trésor de l'abbaye de Saint-Mihiel[2], m'ont paru assez curieuses comme forme, tissu et broderie, pour donner lieu à une étude approfondie; je vais donc, en analysant avec soin les caractères qui les distinguent, tâcher de préciser aussi nettement que possible leur date et leur origine.

L'aumônière n° 1 (*V. la planche ci-jointe*), haute de $0^{m}355^{m}$ et large de $0^{m}315^{m}$ à la base, se compose, 1° d'un sac trapézoïdal, 2° d'un opercule arrondi au sommet et taillé carrément à la partie inférieure. Cet opercule est cousu sur le demi-cercle d'une charnière ronde en fer à anneaux rivés, dont la seconde moitié, ajustée sur le col du sac, le force à s'ouvrir dès qu'on relève la première. Le plat externe se trouve ainsi divisé en deux compartiments revêtus de velours plain incarnat ou vermeil, terrassé de velours vert tendre, et chargés, l'un d'une, l'autre de deux figures affrontées qu'encadrent des chênes plantés avec symétrie[3]. Les personnages, fortement relevés en bosse, sont brodés en or, argent et soie de couleur; les arbres, feuillagés d'or, portent des glands, verts sur le champ rouge, rouges sur le champ vert. Deux macarons d'or garnissent les angles inférieurs de

[1] M. Oudet, qui, pendant quarante années d'exercice de sa profession libérale, a construit ou restauré plus de trois cents édifices publics, est l'auteur d'un ouvrage en trois volumes in-folio, intitulé : *Les Églises rurales en France* Ce recueil, dédié à N. S. Père le Pape Pie IX, comprend l'ensemble et le détail de tous les monuments antérieurs au XII[e] siècle qui se rattachent au culte chrétien.

[2] Saint-Mihiel sur la Marsoupe dit le Vieux-Moutier, *alias Castellio ad Marsupiam*, était un antique monastère de Bénédictins au diocèse de Verdun. Cette maison, fondée en 667, fut reconstruite en 819. Les aumônières passées après la fermeture des couvents dans la famille d'un curé du Barrois, furent cédées en 1859 à leur possesseur actuel.

[3] Cette ornementation, dans le goût des aumônières attribuées à Thibaut IV et Henri I, est ici plus régulière.

l'aumônière [1], une ganse rouge et or posée à cheval en forme la crête, et un œillet en gros cordonnet vert et rouge servait à l'accrocher à la ceinture. L'intérieur aujourd'hui moderne était jadis doublé d'un cendal vert assez mince dont il reste quelques traces ; quant au plat interne que l'on voyait peu, étant toujours en contact avec la robe, son étoffe violacée à dessins vert clair, sera décrite plus loin.

Les broderies polychrômes sont exécutées au passé (point de bouture, *colonia*); les autres sont bâties en fils métalliques très-fins sur âme de soie, réunis perpendiculairement par couples et maintenus au moyen de fils cramoisis disposés horizontalement à intervalles égaux : ce procédé, que les anciens nommaient « couché d'or à petit point, » s'appelle encore à présent « point de couchure. »

Les trois figures représentent des êtres hybrides, humains jusqu'à la ceinture, lions à queue de cheval par l'arrière-train. La première, tracée sur l'opercule, a deux grandes aîles de chauve-souris qui surgissent du dos de l'animal prêt à s'envoler ; l'homme, imberbe, couvert d'un surcot d'or à long capuchon flottant, vêtement commun au XIII[e] siècle [2], frappe à coups redoublés sur deux *tabours* ou *tabourins* ronds suspendus à ses flancs [3]. La seconde figure, à senestre du sac,

[1] Il y en a neuf exactement pareils sur l'aumônière dite de Thibaut IV, savoir, cinq au sac et quatre à l'opercule.

[2] Le capuchon (*caputium*) était une coiffure qui couvrait la tête et le haut des épaules. — *Primum cappa, desuper caputium convenienter habere debet... et demissum quantum necesse est, scapulas cooperiat.* Lib ordinis S. Victoris paris. C. 18.

[3] V. miniat. du XIII[e] s. *Les Arts sompt.* t. I, pl. 3. — *Mon. franç. inéd.*, pl. 106, Vitrail du XIII[e] s. — Les musiciens de Reims, XIII[e] s. et une miniature du XIV[e] s., *Annales arch.* t. VIII et III. — Suivant Pottier, on rencontre souvent le *tabour* sur les mss. des XI[e] et XII[e] siècles ; on le portait à la main ou on l'attachait à la ceinture.—V. une miniature du *Roman de Fauvel*, Bibl. imp. *Le Moyen-Age*, min. des manuscrits, XIV[e] siècle.

coiffée d'un bonnet pointu, bleu rebrassé de rouge, est vêtue d'un surcot à manches pendantes qui laissent apercevoir la tunique ; de la main gauche elle caresse complaisamment son menton ; de la droite elle laisse échapper un objet que je crois être le canon d'un mors de bride : la bête se distingue par des aîles d'oiseau violettes, rouges et vertes. La troisième figure, placée à dextre, est aptère et consiste en un vieillard barbu, la tête enveloppée d'un petit béguin descendant sur les oreilles [1], le corps drapé dans une ample robe d'argent, la chlamyde sur les épaules ; ce vieillard tient à deux mains, serré contre sa poitrine, le boisseau dont on usait au XIII[e] siècle pour mesurer l'argent avant de le verser dans les sacs [2]. Le costume des personnages, admirablement dessinés, se rapportant aux dernières années du règne de saint Louis, je n'hésite pas à classer l'aumônière n° 1 parmi les monuments de cette époque [3].

Les caractères extérieurs nettement déterminés, il s'agit d'expliquer leur sens emblématique. Chacun sait que les monstres hybrides, demi-hommes, demi-bêtes, produits de l'imagination poétique des Orientaux, remontent à une très haute antiquité ; mais si chez les Assyriens, les Perses et les Égyptiens, ces êtres symbolisaient parfois la puissance et le mystère [4], leur rôle, quand ils s'introduisirent dans la my-

[1] Ce béguin, très-commun sur les représentations d'artisans au XIII[e] siècle, était aussi porté par les chevaliers sous le capuchon de mailles de leurs hauberts. V. *Album de Villard de Honnecourt*, publié par Lassus, pl. 27 et 45. — *Les Arts sompt.* t. I, pl. 67, 88, 91 et 92. XII[e] et XIII[e] siècles, etc. etc.

[2] *Le Moyen-Age*, peinture des mss., pl. 11.

[3] V. *Mon. franç. inédits*, pl. 103. *Mon. de la mon. française*, t. II, pl. 34, fig. 1 et 2. — *Le Moyen-Age*, Min. des mss. pl. 7 et Peint. des mss. pl. 11. — *Les Arts sompt.* t. I, pl. 89, 100, 101, 113, etc. etc.

[4] Les taureaux à face humaine, colosses qui à Ninive et Persépolis ornent l'entrée des palais, me paraissent l'image de la force et de la puissance ; en

thologie grecque, ne demeura pas aussi élevé, car ils y apparaissent généralement nuisibles ou dangereux. Le Centaure, homme et cheval, fruit d'un accouplement immonde, était féroce et ivrogne [1]; le Satyre, homme et bouc, impudique; la Harpie, femme et oiseau, toujours affamée, infectait les aliments qu'elle touchait [2]; les Sirènes, également femmes et oiseaux, attiraient les voyageurs par leurs chants et les dévoraient ensuite [3]; le Sphinx, lion au buste humain, aîlé ou aptère, précipitait du haut d'un rocher ceux qui ne devinaient pas ses énigmes [4]. Ces types monstrueux, qu'une élégante plastique avait anoblis, passèrent dans l'art romain à l'état de simples motifs d'ornementation [5]; le Christianisme

effet, le taureau, dans la théologie perse, représente le germe de l'humanité. Le christianisme fit de cet animal le type de l'orgueil. — « TAURUS, Pharisæi superbi. — Superbiæ cervix. — Potestates sæculi hujus, cornu superbiæ humiles plebes ventilantes. » — S. MELITONIS *clavis*, *De bestiis*, IX, 2, 3, 4. — « Taurorum nomine cervix superbiæ designatur. » — S. GRÉGOIRE LE GRAND. — Ap. D. J. B. PITRA, *Spicilegium Solesmense*, t. III, p. 17. Plutarque dit aussi que les sphinx placés en avant des temples marquaient les mystères dont le culte Egyptien était rempli; l'épervier androcéphale si commun sur les monuments de ce dernier peuple était le symbole de l'âme.

[1] SERVIUS, *Comm. du l. VI de l'Enéïde*. — PLUTARQUE. — ALDROVANDE, *Monstrorum historia*, Bologne, 1642, in-fol. La figure du Centaure gravée p. 31 de ce dernier ouvrage, n'a que deux pieds de cheval et s'éloigne du type ancien pour se rapprocher des monstres de l'aumonière n° 1.

[2] HÉSIODE, *Théog*. — VIRGILE, *Enéïde*, l. 3

Virginei volucrum vultus, fœdissima ventris
Proluvies, uncæque manus, et pallida semper
Ora fame.

V. la grav. à la p. 337, *Monstrorum hist*. On représentait en Egypte la harpie avec une tête et des bras humains ajustés sur un scorpion, *ibid*. p. 341, fig. empruntée à la table isiaque.

[3] V. MONTFAUCON, *Diarium italicum*, p. 191, et *l'Antiquité expl*. t. I, pl. 122.

[4] V. *l'Ant. expl*. t. II, pl. 129 et 130.

[5] V. *l'Ant. expl*. t. V, pl. 31, 36, 37, 60, 76, 145, 146, 187, etc., etc.

revenant au but moral caché sous les fables helléniques, y vit le symbole du mauvais esprit et des vices qu'il inspire à notre faible nature. Ainsi le *Physiologus,* interprêtant à sa manière un verset d'Isaïe, fait dire au prophète : « *Sirenæ et dæmonia saltabunt in Babylone et herenacii et onocentauri habitabunt in domibus,* » texte que la Vulgate traduit un peu autrement [1]. Le satyre et le centaure qui avaient apparu à saint Antoine et à saint Paul ermite, furent des démons, et le Moyen-Age ne négligea rien pour propager ces idées [2]. Les sirènes conservant leur forme antique, devinrent le diable qui tue l'âme des riches voluptueux : « *Ensi est de cels qui sont es richoises de cest siècle et és délis endormis, qui lor aversaire occient : ce sont li diable* [3]. » La *Serre,* monstre colossal, dont le XIVe siècle fit le type des sirènes modernes, femme aux bras aîlés, à la queue de poisson, qui poursuivait les navires et se laissait couler au fond de la mer quand elle ne parvenait pas à les atteindre, représenta les justes qui, ayant manqué de persévérance, sont vaincus par les vices et

[1] *Physiologus, de naturis animalium et best.* mss. de la bibl. royale de Bruxelles; *Mélanges d'arch.* t. II, p. 173. — « Et habitabunt ibi struthiones et pilosi saltabunt ibi : et respondebunt ibi ululæ in ædibus ejus, et sirenes in delubris voluptatis. » ISAIE, XIII, 21 et 22. Le *Physiologus* dont les auteurs des *Mélanges d'archéologie* avaient soupçonné l'origine orientale, a été retrouvé en Grec et en Arménien. D. J B. Pitra a publié ces deux textes sous le titre de « *Veterum gnosticorum in Physiologum allegoricæ interpretationes.* » *Spicil. Solesm.* t. III, p. 338 à 394.

[2] Au XIVe siècle, Orgagna placait dans son enfer, à *Santa Maria novella*, des Centaures tourmentant les damnés. Chez les écrivains sacrés, l'Onocentaure est toujours le symbole des vices ; — « ONOCENTAURI. — Lubrici et elati. » S. MELITONIS, *clavis, de best.* L.I. — « Onocentauri, lascivi homines et elati. » S. GRÉGOIRE LE G. — » Onocentaurus superbus et luxuriosus. » RHABAN MAUR. — « Onocentauri, vitia. » ANONYMUS CLAREVALLENSIS. — Ap. *Spicil. Solesm.* t. III, p. 68.

[3] *Bestiaire picard* (XIIe, XIIIe siècle), bibl. de l'Arsenal, n° 283. *Mélanges d'arch.*, t. II, pl. 20, fig. z, et 24, cc.

précipités dans l'enfer [1]. Enfin la *arpie*, qui, suivant le *Physiologus*, « *a semblant à homme, et chevels; et si a cors de lion et éles de serpent et coe de ceval*, » bête cruelle qui après avoir tué le premier homme qu'elle rencontre, se regarde dans l'eau, et, voyant sa ressemblance avec celui qu'elle a mis à mort, témoigne sa douleur par des cris, « *senefie l'âme qui a mort son semblant, car Jhesu Cris fu mors por nos péchiés qui prist notre semblance* [2]. » Le type de cette *arpie* est évidemment oriental, et le P. Cahier ne se trompe pas quand il suppose au *Physiologus* une origine semblable, car le comte de Caylus a publié un monument achéménide, sur lequel un personnage couronné lutte contre un animal presqu'identique à la miniature du *Bestiaire* de l'Arsenal [3]. Le XVe siècle, il est vrai, ne comprenant plus le mysticisme des temps antérieurs, matérialisa les antiques symboles pour les transformer en caricatures grossières et inexplicables dont il couvrit les marges de ses manuscrits [4]; mais il est impossible de mé-

[1] *Mélanges d'arch.*, t. II. pl. 24, fig. BZ, pp. 121 à 125. — V. aussi une min. du *livre des Échecs amoureux*, bibl. imp. mss 6808, *Monum. franç. inéd.*, pl. 192.

[2] *Bestiaire picard. Mél. d'arch.* t. II, p. 157, pl. 20, fig. R. — VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum naturale*, a extrait d'un ouvrage intitulé *de Natura Rerum* et dont il ne nomme pas l'auteur, une description de la harpie participant à la fois du Physiologus et de l'Enéide : « Harpya est avis in solitudine juxta mare ionicum, fame rabida, fere semper insatiabilis. Ungues habet aduncos.. .. faciem tamen hominis..... primum hominem quem in deserto viderit, occidere fertur, et jam inde quum fortuito aquas invenerit, faciemque suam in eis contemplata fuerit, mox sui similem hominem occidisse se perspiciens, immodice tristatur. »

[3] MALLIOT, t. II, pl. 15.

[4] Le *Preces piæ*, mss. 43 de la bibl. com. de Lille est un des spécimens les plus curieux que je connaisse en ce genre ; une tête humaine s'y plante sur un corps d'oiseau à pieds de cheval et queue de chien, une vache s'enroule en escargot, un cerf prend l'arrière-train d'un lévrier, etc. etc. Toutes ces figures extravagantes sont admirablement peintes. — V. aussi les *Annales arch.* t. XVI, p. 102.

connaître la signification morale des monstres au XIII[e] siècle. Je citerai comme exemple un plat émaillé figuré en couleurs dans le précieux ouvrage de Willemin[1]; trois centaures, deux ailés, un aptère, jouant de la harpe, du rebec et du tabour en face de chanteuses et de saltimbanques, pauvres créatures dont les prétentions à la vertu seraient fort contestables, expriment l'effet pernicieux de la musique profane. Un écrivain de la Renaissance, Alciat, a fait graver un être emplumé, femme en haut, lion en bas, avec la devise *submovendam ignorantiam ;* on lit au-dessous les distiques suivants :

Quod monstrum id? Sphinx est, cur candida virginis ora,
  Et volucrum pennas, crura leonis habet ?
Hanc faciem assumpsit rerum ignorantia : tanti
  Scilicet est triplex causa et origo mali.
Sunt quos ingenium leve, sunt quos blanda voluptas
  Sunt, et quos faciunt corda superba rudes.
At quibus est notum, quid Delphica littera possit,
  Prœcipitiis monstri guttura dira secant.
Namque vir ipse bipesque tripesque et quadrupes idem est ;
  Primaque prudentis laurea, nosce virum[2].

Ces vers, en langage païen, résument admirablement la formule symbolique du Moyen-Age. En effet, ajoute l'auteur dans un commentaire explicatif de l'emblême, le buste féminin représente la volupté qui change l'homme en brute; le plumage d'oiseau, la légèreté et l'inconstance d'esprit; les griffes de lion, l'orgueil. Il n'y a donc pas à en douter, les personnages hybrides brodés sur l'aumônière, êtres fictifs dont l'idée primitive est empruntée aux monuments de l'an-

[1] *Monuments franç. inéd.*, pl. 110.
[2] *Emblemata*, embl. 187, p. 752; Anvers, 1581, in-8°. — *Monst. hist.*, p. 361.

tiquité [1], ne sont, *arpies* ou *sphinx*, que la personnification des vices précisément opposés aux vertus et aux qualités qui devraient être l'apanage de la richesse. Le timbalier adolescent, c'est la vanité qui prend son essor pour dominer autrui et fait du tapage pour qu'on s'occupe d'elle; c'est la *arpie* égoïste qui tue son prochain en oubliant de le secourir, antipode de la charité sans laquelle, dit saint Paul, l'homme n'est qu'une cymbale retentissante [2] : l'être efféminé aux ailes d'oiseau qui laisse tomber un mors de bride, c'est la légèreté d'esprit, la prodigalité effrénée, contraire de l'économie et de l'ordre : enfin, dans le vieillard qui tient une mesure remplie d'or, peut-on méconnaître l'avarice ennemie de la générosité.

L'étoffe qui revêt le plat intérieur de l'aumônière n° 1, *holosericum* lancé violet clair, mérite aussi une part d'attention; son champ à chaîne cramoisie et trame bleue, comporte un élégant fouillis de vigne et d'acanthe où pointent çà et là des coqs et des dragons, le tout d'un vert tendre remarquable par sa vivacité [3] (*V. la planche ci-jointe*). Je ne crois pas

[1] V dans l'*Ant. expliq.*, t. v, pl. 175, une lampe formée d'un monstre à buste de femme, ailes de chauve-souris, griffes d'aigle et queue de chien. Ce monstre, sauf une légère différence dans la queue, est reproduit deux fois sur l'initiale O dans un mss du XIIIe siècle. *Mon. franç. inéd.*, pl. 112, coll. part. de Willemin.

[2] Si linguis hominum loquar, et angelorum, charitatem autem non habeam, factus sum velut æs sonans aut cymbalum tinniens. *Epist.* I ad Cor. XIII, 1. Suivant Mgr Devoucoux (*Annales de la société Eduenne*, 1858, p. 292), cette pensée de l'Apôtre est rendue sur un des chapiteaux de la Cathédrale d'Autun par un personnage chargé de sonnettes qu'il fait mouvoir. — « Cymbalum tinniens est qui non operatur secundum quod prædicat. » PETRUS CAPUANUS. — « Cymbalum, loquacitas. » ANONYM. CLAREVAL. — Ap. *Spicil. Solesm.*, t. III, p. 148.

[3] A l'envers, bien entendu, que j'ai pu examiner par un petit trou; car l'endroit est tellement fané que la couleur du fond a disparu et que j'ai eu grand peine à retrouver le dessin.

m'aventurer beaucoup en affirmant que ce tissu appartient à l'ustensile primitif et qu'il ne remplace aucune garniture plus ancienne. En effet, son analogie est frappante avec les dessins de la chasuble de saint Dominique à Toulouse et de deux étoffes conservées au Louvre, dessins qui rappellent certains types français du XIII[e] siècle dont on aurait assoupli la forme et adouci l'énergique fierté[1]. L'une de ces étoffes, à fond pourpre semé de guirlandes, de feuilles de vigne, de bouquets et d'animaux, jaune et or, est incontestablement contemporaine de la nôtre, et malgré la différence du métier, doit sortir des mêmes fabriques. Or, dans mes visites à Saint-Sernin et au Louvre, constatant un éloignement tranché entre les types arabes ou byzantins de la Sicile et les gracieux rinceaux des tissus qui m'étaient soumis, je ne balançai pas à attribuer ces derniers aux ateliers italiens de la seconde moitié du XIII[e] siècle. Le R. P. A. Martin, qui a copié et publié ces merveilles industrielles du Moyen-Age[2], a émis la même opinion sur leur compte, et son opinion est justifiée par une étoffe florentine prise à Londres sur un tableau de Simone Memmi[3], étoffe à date certaine, postérieure aux précédentes, et qui se distingue d'elles par une moindre sévérité d'ornementation. Si ces prémisses sont acceptées, le plat interne de l'aumônière n° 1 doit se ranger parmi les rares spécimens des fabriques lucquoises (1242-1314).

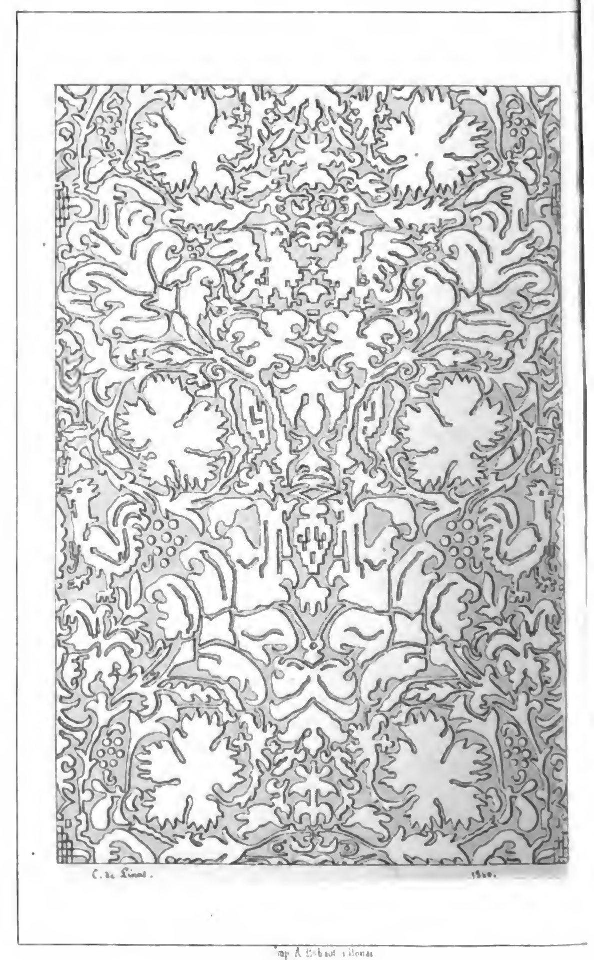
CH. DE LINAS.

(La suite à un prochain numéro.)

[1] V. à ce sujet quelques types gravés dans les *Monuments franç. inédits*, pl. 105, 106, 112, etc.

[2] *Mélanges d'arch.*, t. II, pl. 36 et 37, p 261, t. III, pl. 25, fig. B, p. 147 et t. IV, pl 22, p. 260. V. aussi, pour la chasuble de saint Dominique conservée à Saint-Sernin de Toulouse, *Rapport sur les anciens vêtements sacerdotaux*, etc., par CHARLES DE LINAS, 1854 p. 13.

[3] *Mélanges d'arch.*, t. III, pl. 23. Memmi peignait de 1300 à 1344.



Imp. A. Robaut à Douai

ÉTOFFE du plat extérieur de l'Aumonière, N° 1,

½ grandeur

NOTICE ARCHÉOLOGIQUE ET ICONOGRAPHIQUE

SUR

SAINTE URSULE

L'histoire de sainte Ursule et de ses compagnes a exercé depuis longtemps la sagacité des plus habiles critiques. L'époque et le lieu du martyre, l'origine et le nombre des victimes, la légitimité de leur culte, ont donné lieu à de longs débats qu'ont signalés trop souvent la passion et l'amour exagéré du merveilleux. Nous n'avons pas la prétention de clore tant de controverses par un jugement sans appel ; mais nous espérons dissiper en partie les ténèbres qui ont enveloppé jusqu'à nos jours un sujet qui intéresse à un si haut degré l'histoire et l'archéologie. Nous ne discuterons qu'à l'aide des documents les plus propres à nous guider et à fixer l'opinion de nos lecteurs.

Laissons de côté les récits plus ou moins contradictoires des hagiographes et des légendaires, même les révélations de sainte Elisabeth, abbesse de Schœnau, au XII[e] siècle, dans le diocèse de Trèves, et celles du bienheureux Herman-Joseph, né à Cologne, et mort à Steinfeld, en 1236, dans l'Ordre des Prémontrés. Nous n'accorderons pas non plus notre confiance à Geoffroy de Monmouth, chroniqueur anglais, qui écrivit,

au commencement du XIIe siècle, une histoire des rois de la Grande-Bretagne, et qui a enrichi de beaucoup de fables la légende de sainte Ursule. Nous emprunterons nos documents à une autorité plus sûre, c'est-à-dire au Bréviaire romain, si longtemps et si amèrement attaqué, et reconnu aujourd'hui si véridique par les hommes les plus consommés dans l'histoire ecclésiastique. La légende dont nous allons parler est extraite d'une édition d'Augsbourg [1]. S'il a été permis de la faire disparaître des éditions postérieures, on peut du moins supposer qu'elle n'a pas été déclarée apocryphe, puisqu'on l'a introduite et qu'on la maintient encore sans modification dans quelques *Propres* de Saints, en particulier dans le *Calendrier des fêtes du Clergé romain* [2], dans le *Propre des Saints du Mexique* [3] et dans le *Bréviaire romain à l'usage des frères et sœurs des Ordres de Saint-François* [4]. Selon cette légende si autorisée, il faut placer vers l'an 380 le drame sanglant dont le sol de l'antique Germanie fut le théâtre. Sous l'empire de Gratien, un capitaine, nommé Maxime [5], espagnol selon les uns, breton selon les autres, leva l'étendard de la révolte dans la Grande-Bretagne. Il avait de grands talents, mais encore plus d'ambition. Jaloux de l'élévation d'un homme qui avait été son égal, il se mit à intriguer auprès des soldats mal disposés à l'égard de Gratien ; et, à force d'artifices, il se fit proclamer empereur. L'armée dévouée à sa cause le suivit de la Bretagne dans les Gaules. Il s'empare du riche pays des Armoriques [6], en chasse les habitants et

[1] *Augustæ Vindelicorum*, anno D. 1772.

[2] *Kalendarium festorum cleri Romani*, édition d'Antoine Périsse, à Lyon.

[3] *Proprium sanctorum Mexicanorum.*

[4] Nous l'avons lue du moins dans une édition de ce Bréviaire, Parisiis, 1731.

[5] Flavius Clemens Maximus.

[6] Armoricorum *uberem* regionem.

en divise la terre à ses soldats. C'est à ces colons bretons que la Bretagne gauloise doit le nom qu'elle porte encore aujourd'hui. Pour repeupler ce pays, il s'adresse à Connan, petit roi breton [1], dont il avait fait son lieutenant. Sur le conseil de celui-ci, Maxime expédie dans les îles de la Bretagne une députation chargée d'amener des épouses à ses soldats, qui étaient au nombre de onze mille. La proposition fut accueillie avec faveur par les Bretons, qu'encourageait la perspective de donner leurs filles à des soldats de leur race, pourvus de riches apanages dans une province nouvelle. On rassembla donc onze mille vierges pour les marier avec les conquérants de la petite Bretagne. « Pro numero militum totidem delectæ sunt virgines, *omnes numero undecim mille.* » A leur tête était *Ursule,* fille de Dionoce, roi de Cornouaille et de Daria. « Cette fille, dit naïvement le R. P. Damase de Saint-
« Louis, receut au baptesme le nom d'*Vrsule* ou de *Cynosure* [2],
« non sans vne spéciale prouidence de Dieu, qui inspire sou-
« uent les parents d'imposer les noms, conformément à ce
« qu'elle prétend de ceux et celles à qui ils sont imposez :
« car nostre innocente fille deuant comme vn autre David
« suffoquer l'ours infernal, l'ennemy de nostre salut, et d'ail-
« leurs estant destinée pour seruir de cynosure, et faire dans
« le ciel de l'Église, ce que fait cette célèbre constellation,
« que les mathématiciens appellent l'Ourse céleste, dans le
« firmament matériel et visible, il estoit raisonnable de luy
« imposer le nom d'*Vrsule* ou de *Cynosure* [3]. » Ursule avait été fiancée à Connan, dont la haute position militaire flattait l'orgueil de ses parents.

[1] Britannicus *regulus.*

[2] Elle est appelée aussi quelquefois *Saule.*

[3] *Sainte Ursule triomphante,* par le R. P. Damase de Saint-Louis, religieux carme. 1 vol. in-4°. Paris, 1666, p. 47.

Londres fut le point de ralliement de cette jeune armée de vierges et le port où elles furent embarquées, malgré leur résistance : « Cunctæ *Londini* collectæ, impositæ sunt invitæ « navigiis. » La providence avait donné pour protecteurs à cette troupe pieuse quelques Saints, dont les noms heureusement conservés brillent avec éclat dans cette pleïade de martyrs. En compulsant les hagiographes, nous sommes parvenu à reconstruire la liste sacrée de ces vingt héros de la Foi, que nous sommes heureux de faire connaître : Adrien, Aquilin, Clémace, Clément, Cyriaque, Éthère, Foilan, Gorgone, Jacques, Josué [1], Kilien, Linold, Marcel, Maurice, Pantale, Quirin, Simplice, Solarius, Valère et Vincent.

Les préparatifs de voyage à peine terminés, on leva l'ancre et on partit. Mais les pilotes cherchèrent vainement à gagner les côtes de l'Armorique; un vent contraire et une horrible tempête les jetèrent sur les rivages de la Germanie. Cette province venait d'être envahie par les Huns, nation féroce que l'empereur Gratien appelait à son secours contre Maxime. Les barbares, ayant rencontré ces magnifiques légions de vierges, *præclarum illud virginum agmen,* conçurent pour elles une passion effrénée qu'ils ne déguisèrent point. Mais que pouvait leur lascive fureur contre de généreuses chrétiennes armées de la crainte de Dieu? L'étendard à la main [2], Ursule exhorte ses compagnes à défendre leur pudeur

[1] Nous lisons dans le Catalogue des nombreuses reliques que possède notre église nationale de Saint-Louis-des-Français, à Rome : « De brachio S. *Josue* militis qui *comitabatur sanctam Ursulam*.

[2] Une médaille moderne, frappée à Rome, représente sainte Ursule tenant de la main droite une palme, de la gauche un étendard, symboles de son courage et de son martyre. L'autre face de cette médaille, que nous avons sous les yeux, porte l'image de sainte Angèle de Mérici, fondatrice des *Ursulines*, dont nous parlerons bientôt

et à mourir plutôt que de tolérer le moindre outrage. Animées par sa voix et soutenues par une force surnaturelle, elles bravent la rage des Huns et meurent, martyres de la chasteté.

La forme des blessures qu'on distingue encore sur plusieurs crânes, les pointes de fer que l'on retrouve enfoncées dans les ossements de ces illustres vierges, démontrent clairement qu'elles ne périrent ni par la hache ni par le glaive, mais percées de flèches. On sait, en effet, par les témoignages de Tacite, Ammien Marcellin, Salvien, Procope, etc., que seuls parmi les Barbares, les Huns excellaient au maniement de l'arc et en faisaient un usage habituel dans tous leurs combats.

Une seule d'entre ces vierges, saisie d'effroi à l'idée d'une mort certaine, se tint à l'écart; mais, navrée de repentir et encouragée par l'exemple héroïque de ses compagnes, elle affronta le lendemain la mort et périt comme elles. Une autre, que les auteurs désignent sous le nom d'*Avoye* ou *Aurée (Aurea)* et prétendent être cousine de sainte Ursule, parvint à s'échapper des mains des Barbares et se réfugia dans une solitude sur les côtes de la Gaule, près de Boulogne. Sa vie anachorétique fut bientôt troublée par de nouveaux barbares, qui l'enfermèrent dans une tour. Mais Dieu n'abandonne point ceux qui lui sont fidèles. Chaque semaine, la sainte Vierge visitait la jeune captive et lui présentait trois pains pour sa nourriture. Il y avait assez de poésie dans ce rapprochement du ciel et de la terre, dans cette providence maternelle qui assiste le faible et l'opprimé, pour inspirer l'art chrétien et lui faire produire une de ces œuvres qui plaisent à la fois au cœur et aux yeux. Un sculpteur, Girard Scotin, a exploité avec succès cet intéressant sujet, reproduit sous forme de gravure dans le livre du R. P. Damase de

Saint-Louis. Nous sommes heureux d'en orner notre travail, autant pour initier nos lecteurs à l'histoire d'une Sainte trop peu connue, que pour combler une lacune des ouvrages d'iconographie chrétienne.



Sainte Avoye ou Aurée, compagne de sainte Ursule.
(Dessin de M. Léo Drouyn).

La Sainte est encore représentée telle qu'elle apparut à de pieux personnages après leur martyre, soit assise près d'une fontaine, soit naviguant un aviron à la main.

Le culte de sainte Avoye fut autrefois très-populaire, non-seulement à Paris, où la célèbre abbaye de Saint-Antoine conservait la plus grande partie de ses reliques, et où

une rue portait son nom [1], mais encore en Normandie et en Bretagne. La ville de Meulan l'adopta pour patronne; en Bretagne, on aimait à donner son nom aux filles de haute naissance; à Pleumelec, près de Sainte-Anne d'Auray, on vénérait dans une chapelle « une pierre creusée au milieu, « dans laquelle on asseyoit les enfants qu'on y vouoit, *pour* « *obtenir le marcher,* par les prières et mérites de sainte « Auoye, laquelle apparut assise sur la dite pierre, au bord « du canal de la mer, contiguë à la dite chapelle, et que par « après elle disparut, et que la pierre demeura nageante... « La ville d'*Auray,* qui est distante de la chapelle de sainte » *Aurée* ou Avoye d'environ une lieue, en a emprunté son « nom, nonobstant que d'autres disent qu'elle était ainsi ap- « pelée d'*Aula regia,* parce qu'il y auoit autrefois un célèbre « chasteau où faisoient leur résidence les rois ou ducs de « Bretagne [2]. » La fête de la Sainte se célébrait le 2 ou le 6 mai.

Revenons à nos immortelles légions de martyres, tombées sous les flèches des sauvages enfants du désert. Les habitants de Cologne recueillirent avec respect leurs dépouilles virginales et les ensevelirent avec de grands honneurs. On conserva leurs vêtements, on remplit de leur sang ou de la terre qui en était imbibée, un grand nombre de fioles et de vases d'argile. Le lieu de la sépulture fut appelé le *champ de sainte Ursule* et la rue qui y conduit la *rue du Sang (Blut-Strass).* Le monde chrétien célébra avec enthousiasme le généreux combat de ces jeunes *témoins* de la Foi et décerna

[1] *État ou tableau de la ville de Paris.* Paris, 1762, p. 172. La rue *Sainte-Avoye*, où l'on remarquait, comme à sa place naturelle, un établissement d'*Ursulines*, n'existe plus; du moins, ce nom a été supprimé.

[2] *Sainte Ursule triomphante*, p. 347, 348

à la cité d'Agrippa, heureuse dépositaire de tant de reliques, les glorieux surnoms de *cité sainte* et de *Rome germanique*. La sainte Église n'a point séparé dans ses hommages celles que le même amour, le même courage et le même trépas ont réunies dans le cœur du divin Maître, et elle honora par une seule fête, le 21 octobre [1], sainte Ursule et toutes ses compagnes.

C'est au Bréviaire romain, comme nous l'avons déjà déclaré, que nous avons emprunté la substance de la légende de sainte Ursule. En puisant à cette source, nous nous sommes mis en contradiction avec le P. Victor de Buck, un des continuateurs des Bollandistes. Dans le neuvième tome d'octobre des *Acta sanctorum*, publié à Bruxelles en 1858, ce Religieux a inséré ses études sur l'illustre martyre de Cologne. Son long article, *De S. Ursulâ et undecim millibus sociarum virginum et martyrum, Coloniæ Agrippinæ*, a été analysé par le P. Charles Daniel dans une Revue théologique [2], dont il est collaborateur. Mais quel que soit notre

[1] Le même jour, par une coïncidence assez digne de remarque, deux illustres enfants de cette pieuse ville de Cologne sont honorés en des lieux différents. Le premier est saint Séverin ou *Seurin*, qui devint évêque de Bordeaux. La cité germanique et la capitale de la Guienne, à qui la nature a formé par la gracieuse courbe des eaux du Rhin et de la Garonne le même *port de la lune*, sont encore sœurs par la foi qu'elles tiennent du même père. Le second est saint Gérard, qui gouverna l'église de Toul. Une des églises de cette ville, *Saint-Gengoult*, dont il fut le premier fondateur, a conservé une partie considérable de ses ossements et l'a choisi pour son patron secondaire. Elle célèbre sa fête le 21 octobre, jour de la translation de ses reliques, en même temps qu'elle honore sainte Ursule et ses compagnes, dont elle possédait autrefois plusieurs reliques. Les honneurs partagés ne sont point amoindris. C'est une pensée chrétienne d'avoir rapproché liturgiquement les élus de Dieu que la même cité avait vu naitre ou mourir, et dont les ossements reposaient à l'ombre du même sanctuaire.

[2] *Études de théologie, de philosophie et d'histoire*. Juin 1859. p. 219-236.

respect pour la science du P. de Buck, nous n'avons pu nous résigner à l'abandon d'une leçon que le clergé romain, que les enfants du docteur séraphique, que l'ancien et le nouveau monde récitent encore aujourd'hui avec l'autorisation de Rome. Il n'y a d'ailleurs de divergence qu'au point de départ. Tous s'accordent sur les auteurs et le lieu du martyre.

Le même Bréviaire a aussi résolu la question si souvent agitée du nombre des compagnes de sainte Ursule, en le fixant à onze mille : *Omnes numero undecim mille*. Ce témoignage devrait nous dispenser de toute discussion. Mais à force de raisonnements et de commentaires, on a jeté tant de nuages sur cette question, qu'il nous paraît opportun de l'aborder et de démontrer par d'autres preuves ce que la sainte Église nous présente comme un fait historique.

Les adversaires de notre opinion ne s'entendent pas entre eux sur la réduction qu'il faut faire subir au nombre des compagnes de sainte Ursule. Dans un poème sur ces vierges martyres, composé en 850, Wandelbert, moine de Prum au diocèse de Trèves, en élève le nombre jusqu'à mille :

> Tunc numerosa simul Rheni per littora fulgent
> Christo virgineis erecta trophœa maniplis
> Agrippinæ urbi; quarum furor impius olim
> *Millia* mactavit ductricibus inclyta sanctis.

De ce nombre, présenté comme un chiffre mathématique ou hyperbolique, à la façon des poètes, on peut conclure que vers le milieu du IXe siècle, on admettait au moins une quantité considérable, quoique peut-être indéterminée, des compagnes de sainte Ursule.

Un calendrier de l'Église de Cologne au IXe siècle, publié par Binterim, un savant de la vieille école égaré dans notre

siècle, dit le P. Daniel, mentionne les noms de sainte Ursule et de *dix* compagnes. Ce nombre qui, aux termes du livre, n'est pas exclusif d'un autre plus fort, a donné naissance à une seconde opinion, appuyée au XVIIe siècle par Baillet, le *dénicheur de Saints,* et partagée, de nos jours, par un auteur grave, M. Ozanam, dans un ouvrage deux fois couronné [1]. Selon ces auteurs, l'abréviation XIMV ne signifie pas : *Undecim millia virginum,* mais simplement : *Undecim martyres virgines.* Cette opinion, qui réduit à *onze* vierges la blanche armée des mille compagnes admises par Wandelbert, a été accréditée dans une circonstance par la ville de Cologne elle-même. Après une victoire sur les Suédois, attribuée à l'intercession de sainte Ursule, la ville reconnaissante, qui avait déjà adopté sainte Ursule et ses compagnes pour patronnes, introduisit dans ses armoiries *onze* flammes, emblêmes d'autant de vierges, brillant comme des astres.

D'autres critiques, renchérissant sur leurs devanciers, ont abaissé jusqu'à l'unité les *mille* ou les *onze* compagnes de sainte Ursule. Cette compagne unique de la Sainte, selon leurs conjectures, aurait porté le nom d'*undecimilla ;* en dénaturant ce nom et en séparant les syllabes, un copiste ignorant aurait transformé, *S. Ursula et undecimilla, V. M.,* en ces mots, acceptés plus tard sans examen : *S. Ursula et* 11,000 *V. et M.* Quelques-uns insistent puérilement et veulent qu'on traduise les initiales *XIMV* par *undecimilla virgo;* d'après ces derniers, sainte *Undécimille,* quoique inconnue à nos pères, pourrait être, ainsi que sainte *Quartille* et sainte *Quintille,* mentionnées par le Martyrologe romain [2], un de ces noms par lesquels les filles étaient désignées selon l'ordre de leur

[1] *La Civilisation chrétienne chez les Francs,* p. 49.
[2] 19 Mars.

naissance. Mais cette assertion est entièrement gratuite. Les Saints que nous honorons, sur la foi de l'Église, ont tous été des personnages historiques et non des êtres d'imagination.

De ces trois ou quatre opinions, aucune n'est ni assez ancienne, ni assez universelle, ni assez appuyée, pour balancer l'autorité d'une tradition constante qui élève jusqu'à *onze mille* le nombre des compagnes de sainte Ursule. Mais la tradition populaire est encore corroborée par des témoignages irrécusables. Dès le VIIe siècle, Bède le *Vénérable*, né sur le même sol qu'Ursule, auteur de l'*Histoire ecclésiastique* de son pays, en contact peut-être avec les familles qui comptaient ces illustres vierges dans leurs généalogies, et par conséquent plus apte que personne à découvrir la vérité sur un grand évènement qui ne pouvait être encore oublié, a attesté formellement dans son *Martyrologe* le nombre de *onze mille* vierges : « In Colonia sanctarum virginum *undecim millium* [1]. » L'édition que nous avons sous les yeux est précisément celle de Cologne, reproduite par M. l'abbé Migne. Elle doit faire autorité dans la matière. Le témoignage emprunte encore une nouvelle force au mérite personnel de ce savant, dont la supériorité a été reconnue par ses contemporains, et dont les écrits et les constants efforts, joints à ceux d'Alcuin, enrichirent l'Europe de la plus grande partie des connaissances qu'elle posséda du VIIIe au XIe siècle. Les Anglo-Saxons le considérèrent comme l'ornement et l'orgueil de leur nation.

Un prédicateur de Cologne, postérieur de très-peu de temps à Bède, compte également onze mille vierges: *sermo in natali sanctarum virginum undecim millium*.

[1] Venerabilis BEDÆ *opera omnia*, édit. Migne, t. v, col. 1078.

Sigebert de Gembloux, bénédictin brabançon, qui florissait en l'an 1111, parle dans sa *Chronique* [1] des onze mille vierges.

Au XIII[e] siècle, le célèbre Jacques de Voragine consacre un long article de sa *Légende dorée* aux onze mille vierges.

Au Moyen Age, cette opinion était tellement accréditée, que les nombreux hymnographes de cette époque, en particulier Segherus Pauli, citent constamment les onze mille vierges, soit dans le titre, soit dans le cours de leurs œuvres poétiques. On peut s'en convaincre en parcourant les hymnes latines du Moyen Age recueillies par M. Mone [2]. Extrayons-en quelques vers :

Hodie virginum
Qui coronasti
Undena simul millia.

—

Missis undenis navibus
Cum tot virginum millibus.

—

Fit porta cœli pervia
Referta plena gloria,
Quæ hœc undena millia
Introducit ad gaudia.

—

Pro undenis millibus
Votis consimilibus
Classis prœparatur.

—

O rubentes cœli rosæ.
Speciosæ, generosæ,
Undena florum millia.

—

[1] *Chronic.*, ad ann. 453.

[2] *Hymni latini medii ævi*, tomus tertius, hymni ad sanctos. Friburgi Brisgoviæ, 1855, p. 522—546.

Gaude, sancta Colonia,
Devote laudans Dominum,
Qui per undena millia
Te sublimavit virginum.

—

Hymnum sanctis virginibus
Cantemus cum tripudio,
Quæ sub undenis millibus
Regnant cum Dei filio.

Les titres de plusieurs de ces hymnes attestent la même popularité : *In natali XI millium virginum.* — *De XI mill. virginum.* — *De XI mille virginibus.* — *In festo XI millium virginum.* — *De undecim millibus virginum.* — *In nativitate XI mill. virginum.*

Le bienheureux Herman-Joseph, auteur d'un *Office de sainte Ursule*, que nous a conservé le P. Damase de Saint-Louis [1], est un autre témoin de la même tradition dans ces âges reculés. Plusieurs antiennes et oraisons de cet Office font mention des onze mille vierges.

Au XVe siècle, on croyait tellement aux onze mille vierges, que Christophe Colomb, obéissant aux idées de son époque, impose leur nom, en 1493, à un groupe d'îles qui font partie des Antilles, en appelant la principale du nom de *Sainte-Ursule* [2].

Au XVIIe siècle, un saint et savant Évêque de France prêchait, dans la chaire de vérité : « Les onze mille vierges

[1] *Sainte Ursule triomphante*, p. 435—440.

[2] *Christophe Colomb*, par Roselly de Lorgues, t. i, p. 433. — Ces îles s'appellent encore aujourd'hui *les onze mille vierges*, à cause de leur nombre considérable, et par abréviation *les vierges*.

« martyrisées en même temps [1]. » Vers le milieu du même siècle, un livre d'une grande érudition s'imprimait à Cologne sous ce titre : « Vita et Martyrium S. Ursulæ et sociarum undecim millium virginum [2]. »

La plupart des hagiographes, comme Surius, chartreux de Cologne, et Ribadeneira, ont accepté sans discussion la croyance universelle; Baillet lui-même, en la combattant, a été obligé de la constater; il avoue que ces vierges martyres sont appelées *communément les onze mille vierges*. Il n'est donc pas étrange que le Bréviaire romain, dans l'édition que nous avons citée, ait tranché la question. Les termes numéraux qu'il emprunte au langage populaire, deviennent, par la solennelle consécration qu'il leur communique, l'expression de la vérité historique, la formule de notre croyance. Que deviennent alors toutes les explications contradictoires qu'on a hasardées, même dans de bonnes intentions? Il faut les reléguer dans le domaine des inventions ingénieuses ou innocentes et abdiquer toute opinion qui n'est pas celle de l'Église. Les croyances populaires, quand elles sont universelles, n'ont pu se former primitivement que par l'évidence des faits; un homme, même une collection d'hommes, peut se laisser égarer par l'enthousiasme, par l'orgueil national, par un préjugé, et confondre avec la vérité ce qui n'en a que l'apparence. Mais l'univers ne se trompe pas. Il garde sa foi en dépit des prétendues réfutations des Savants, et voit la vérité triompher tôt ou tard.

Quelque exagéré que puisse paraître le nombre de onze mille, malgré tant de témoignages, il est en parfaite harmo-

[1] *Premières homélies mariales* de messire Jean-Pierre Camus, évêque et seigneur de Belley. Paris, chez Claude Chappelet, 1619, p. 171.

[2] 1 vol. in-f°. Col. Agr., 1647, auctore Crombach, soc. J.

nie avec l'énorme quantité d'ossements humains, qui reposent dans l'église Sainte-Ursule, à Cologne. Les restes mortels de la légion Thébaine, réunis à ceux de saint Géréon et de ses trois cent dix-huit compagnons de martyre, n'en donneraient pas une idée suffisante; on se rappelle involontairement les innombrables martyrs de Saragosse et les catacombes de Rome. Cette vénérable église de Sainte-Ursule, que nous avons eu le bonheur de visiter, est bâtie à l'endroit même où la Sainte fut martyrisée. La stupéfaction se mêle à l'attendrissement en présence de tant de tombeaux, de cercueils, d'armoires, de reposoirs voûtés, devant cette enceinte du chœur à double mur, où sont entassées tant de dépouilles humaines, parmi lesquelles on peut compter jusqu'à mille sept cent soixante crânes, richement décorés. De l'église, on passe dans la *chambre d'or,* située vers l'ouest de l'église et mesurant une surface de six cent soixante pieds carrés sur quarante de hauteur. Tout l'intérieur des murs est garni de reliques précieusement ornées.

On doit encore remarquer qu'une partie des reliques de sainte Ursule et de ses compagnes, provenant de Cologne, a été dispersée par toute la chrétienté, surtout dans les Flandres. La seule église de l'abbaye de Baudeloo, à Gand, possédait dans ses reliquaires huit des chefs des onze mille vierges [1]. L'enthousiasme qui accueillit *l'invention* de ces saintes reliques, en 1165, après des guerres et des malheurs de toute espèce, qui avaient atténué le souvenir du lieu où elles reposaient, suscita des demandes d'une infinité d'églises d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne, de France et d'Angleterre. Celles qui n'avaient pu obtenir quelque parcelle des reliques de sainte Ursule, découvertes neuf ans auparavant, se conso-

[1] *De Gandavensium rebus*, par Sanderus. Bruxellis, 1627, lib. IV p. 374.

lèrent en réclamant celles de ses bienheureuses compagnes. Les villes suivantes adoptèrent quelqu'une d'entr'elles pour patronne :

Hui en Belgique.	Sainte Odilie ou Othille.
Tournai ibid.	Sainte Languide.
Rhenen en Hollande. . . .	Sainte Cunère [1].
Osnabruck en Hanovre. . .	Sainte Julienne.
Fribourg-en-Brisgau. . . .	Sainte Candide.
Rhinfeld en Suisse	Sainte Mactande.
Poblet en Catalogne. . . .	Sainte Colombine.
Calaf ibid.	Sainte Calamande.
Strasbourg en Alsace . . .	Sainte Aurélie [2].

L'antique abbaye de Saint-Victor, à Marseille, éleva un tombeau de marbre blanc aux deux vierges innomées, compagnes de sainte Ursule, dont elle possédait les reliques. Les sculptures qui le décorent, donnent à ce monument un prix particulier. Au milieu, dans un spacieux compartiment, Notre-Seigneur semble dire du geste à ses Apôtres : « Allez. » Ceux-ci sont au complet autour de leur Maître. Saint Pierre et saint Jean, les deux disciples privilégiés, sont à ses côtés. Huit autres sont placés deux à deux dans des compartiments cintrés, séparés par des colonnettes. On sait que Notre-Seigneur envoyait ses apôtres deux à deux, *binos* [3], pour prêcher l'Évangile. Les deux autres occupent chacun un compartiment plus étroit.

Une frise élégante couronne la *mission des Apôtres*. Au centre, brille le monogramme ordinaire du Christ, ☧, com-

[1] Sainte Cunère est invoquée, ainsi que saint Blaise, pour les esquinancies et autres maux de gorge (*Sainte Ursule triomphante*, p. 355).

[2] On a recours à sainte Aurélie, à saint Albert, de l'Ordre des Carmes, et à saint Hyacinthe, de l'Ordre de saint Dominique, pour toute sorte de fièvres (*Id*.)

[3] Marc, vi, 7 ; Luc, x, 1.

posé des deux premières lettres (xp, Christos) de son nom grec. Il est placé au-dessus du Sauveur. Entre le Christ et son monogramme, deux anges supportent un écusson sans armoiries. Sur un des côtés de la frise, quelques brebis, les brebis fidèles, sans doute, symbole des vierges sages, reposent tranquillement sous des arbres touffus. De l'autre côté, la scène des Noces auxquelles sont admises les vierges sages. Le vin des noces est figuré par trois urnes et par une immense grappe de raisin, portée par deux hommes, comme celle de Néhélescol, près d'Hébron, par les deux émissaires de Moïse. C'est une glorification des généreuses compagnes de sainte Ursule sous une forme symbolique [1].

Ce curieux monument a quitté depuis longtemps la crypte de l'église Saint-Victor. On a jugé à propos de le transporter au musée de la ville.

La renommée des saintes et nombreuses reliques de Cologne avait excité une sainte cupidité jusque dans les solitudes des cloîtres les plus éloignés. Une autre abbaye célèbre, celle de Grandmont, en Limousin, avait réussi à en obtenir une portion considérable. Peu d'années après leur invention, les frères Guillaume et Imbert, accompagnés de deux convers, furent députés à Cologne avec mission de recueillir des reliques des compagnes de sainte Ursule. Cette lointaine excursion fut couronnée d'un plein succès. Les pèlerins revinrent à Grandmont avec les corps entiers de sept vierges martyres. Ils les déposèrent dans de magnifiques châsses dorées et émaillées. Lors de la suppression de l'abbaye, en 1790, une de ces châsses fut donnée à la paroisse de Saint-Priest-Palus (Creuse); elle représentait, en six tableaux, la

[1] *Histoire de la ville de Marseille*, par ANTOINE DE RUFFI. Marseille, 1696, in-f°, t. II, p. 127.

légende de sainte Ursule. Sur la face antérieure, quatre statuettes figuraient les saintes Albine et Essence, dont ce reliquaire gardait les corps, et les deux donateurs de ces reliques, Girard, abbé de Siegbur, et Philippe, archevêque de Cologne.

Le voyage des Grandmontains, dont le récit a été publié pour la première fois par l'abbé Texier, de regrettable mémoire, et la dispersion du trésor spirituel de l'abbaye, en 1790, expliquent la multiplicité de ces saintes reliques dans le diocèse de Limoges. En visitant, l'an dernier [1], sur les bords de la Briance, la petite ville de Solignac, où le Congrès scientifique de France avait été attiré par une église byzantine fort remarquable et par le souvenir de saint Éloi, fondateur en ce lieu d'une abbaye bénédictine, nous avons vénéré dans un reliquaire émaillé du XIIIe siècle, malheureusement très dégradé, que possède l'église, les reliques des saintes Albine, Exparre, Ortmarie, Panaphrète, Seconde et Victoire.

A Limoges, nous avons trouvé des reliques des mêmes Saintes, moins celles de sainte Seconde, dans l'église de Saint-Pierre-du-Queyroix.

Félicitons-nous de ce fractionnement. C'est une preuve nouvelle, ajoutée à tant d'autres, du prix qu'attachaient les fidèles à ces saintes reliques ; c'est aussi le moyen dont s'est servi la Providence pour en doter beaucoup d'églises et propager le culte des onze mille vierges. Ce qui intéresse si peu notre siècle indifférent, était chez nos pères l'objet des plus tendres hommages et du culte le plus ardent. La poésie, née du sentiment, venait en aide à des cœurs où débordaient l'admiration et l'amour, et s'épanchait en effusions aussi variées que délicates. Les strophes suivantes suffiront pour

[1] 18 septembre 1859.

nous faire apprécier ces tendresses pieusement exaltées d'un âge trop loin de nous :

O puellæ, o agnellæ,
Christi caræ columbellæ,
Sine dolo, sine felle,
Cœli stellæ, Dei cellæ,
Jubilate purpuratæ,
Coronatæ, congregatæ,
Cum agno innocentiæ.

O dilectæ consorores,
Quarum nunquam marcent flores,
Ipse sibi vos prævidit,
Qui de valle vos præcidit,
Vos elegit, vos collegit
Et in sartum sibi fregit
Pulcherrimum divinitas.

Te, o turba generosa,
Prœit illa florens rosa,
Sola rosa principalis,
Nec est ibi rosa talis,
Quæ sit sibi coæqualis,
Mater tota curialis,
Quæ tulit cœli Dominum [1].

L'histoire ne pouvait conserver les noms des onze mille compagnes de sainte Ursule; mais nous pourrions en citer un grand nombre qui ont échappé à l'oubli. Parmi ces noms, plusieurs ont des consonnances modernes et sont dus à la nécessité de discerner les unes des autres des reliques de

[1] *Hymni latini medii ævi*, edidit et illustravit Franc. *Jos. Mone*, tomus tertius, p. 543.

corps différents ; d'autres rappellent soit l'innocence de la vie, soit le glorieux trépas de ces jeunes martyres [1].

Si tel avait été l'enthousiasme des fidèles pour le culte des onze mille vierges, de plus grands honneurs encore étaient réservés dans la chrétienté à l'immortelle reine de cette immortelle armée. Que d'églises bâties sous son vocable ! Des sociétés entières l'adoptèrent pour leur patronne ; la célèbre université de Coïmbre, en Portugal, lui voua un culte tout spécial ; celle de Vienne, en Autriche, se plaça sous sa protection. Au XIII[e] siècle, à Paris, le collége de la Sorbonne, *ce clairvoyant œil de la théologie,* qui doit son nom et son origine au savant et vertueux docteur Robert Sorbon, fut dédié à sainte Ursule. Ce collége faisait chaque année, le 21 octobre, deux panégyriques latins, l'un le matin, l'autre le soir, en l'honneur de la Sainte.

La Sorbonne, fière d'une patronne que l'univers entier révérait, la fit représenter dans une gravure sur cuivre, assez curieuse pour être décrite. La Sainte est debout, la tête nimbée de rayons ; son attitude forcée, contournée, accuse une composition du XVI[e] siècle. Un ample manteau recouvre une partie de sa robe traînante. D'une main, elle tient la palme du martyre ; de l'autre, elle montre son cœur percé d'une flèche. A ses pieds sont deux docteurs de la Sorbonne, le genou en terre, les mains jointes, les yeux levés vers leur patronne. L'inscription du tableau ne laisse aucun doute sur son sujet : *S. Ursula Sorbonicorum patrona.* Au milieu des nuages, planent deux anges. La couronne qui est aux mains du premier peut signifier la couronne à laquelle la Sainte avait droit ici-bas comme princesse, ou bien celle qu'elle a

[1] *Sainte Ursule triomphante*, p. 440—489 et *passim*. — *Guide dans l'église de sainte Ursule*, à Cologne par F. VILI. Cologne, 1853, *passim*.

conquise par son glorieux martyre. Le second tient une roue. L'artiste a-t-il voulu exprimer un des instruments présumés du martyre de sainte Ursule, ou bien une allégorie de la vie humaine? Le nom et l'idée de la roue sont communs à la mythologie et au christianisme. Saint Jacques [1] appelle notre vie une roue, *rotam nativitatis nostræ*. Cette roue, image du temps qui emporte toute chose dans sa course, n'a tourné que quelques années pour sainte Ursule et ses compagnes, moissonnées au printemps de leur vie. Mais Dieu mesure le mérite à nos œuvres et non pas à la durée de nos jours.

A côté de sainte Ursule, sont groupées avec leurs palmes les compagnes de son martyre et de sa gloire, ses sœurs en Jésus-Christ. Elles ont marché ensemble dans la lumière de la foi, à la suite de l'Agneau divin, et elles ont ensemble une société mutuelle : « *Societatem habemus ad invicem* [2]. » Ces paroles, empruntées à l'Apôtre de la charité, expriment, au bas du tableau, cette intime communauté de vie, de souffrance et de gloire, cette véritable fraternité cimentée par l'effusion du sang. Quelques vers, extraits du poème latin *Lutetia* de Boterays, accompagnent cet intéressant tableau. Leur médiocrité nous empêche de les rapporter [3].

Le culte de sainte Ursule allait croissant de siècle en siècle et la piété privée se montrait de plus en plus avide des mémorables reliques de Cologne. Des abus survinrent. Sur la demande des magistrats, des consuls et de la commune, un bref, affiché encore aujourd'hui à l'entrée de la *chambre d'or,* fut promulgué pour interdire, sous peine d'excommunication *ipso facto,* la vente, l'achat ou une aliénation quelconque de

[1] III, 6.

[2] JOAN, I, 7.

[3] *Le théâtre des antiquités de Paris*, par le P. F. JACQUES DU BREVL. Paris, 162, p. 627.

ces saintes reliques. Quoiqu'on ignore duquel des papes, du nom de Boniface, émane ce bref, qu'il date de la fin du XIVe ou du XVe siècle, il n'en prouve pas moins la haute vénération dont les Colonais entouraient leurs trésors sacrés, et la jalousie scrupuleuse avec laquelle ils tâchaient de les garder.

Au XVIe siècle, la pieuse Angèle de Mérici donna au monde le double spectacle d'une grande dévotion à sainte Ursule et d'une rare humilité. Fondatrice d'une communauté destinée à l'enseignement des jeunes filles, elle la plaça sous le patronage de celle qui avait su conduire tant de vierges au martyre, et lui en imposa le nom. Sur le point de mourir, elle prédit aux Ursulines une durée éternelle dans ce monde : « Eam *perennem* futuram, morti proxima prædixit [1]. » Cet Ordre que le peuple appelait *divin*, que saint Charles Borromée chérissait et protégeait particulièrement, fut introduit en France en 1611. Le cardinal de Sourdis, après un voyage à Rome et à Milan, introduisit cet Ordre à Bordeaux en 1637 [2], avec l'aide de deux saintes filles, Françoise de la Croix, autrement dit la *Mère de Casères*, native de la Sauve, et Jeanne de la Mercerie [3]. Il obtint, l'année suivante, du pape Paul V, une bulle approbative et confirmative [4].

Une Confrérie de la Bonne-Mort fut établie à Goa, en

[1] *Proprium sanctorum Mexicanorum*, 21 februarii. La fête de sainte Angèle, fixée en Europe au 27 janvier, peut également se célébrer le 31 mai, en vertu d'u indult de Pie VII.

[2] Bordeaux est donc une des premières villes de France où les Ursulines se soient établies. Chassées, par la Révolution, de la rue Ségur, où leur maison a été convertie en bains publics, elles occupent aujourd'hui l'ancien hôtel de la monnaie, bâti par Tourny.

[3] *Histoire de Bordeaux*, par Dom DEVIENNE, t. III, n° CXXX.

[4] *Règles et constitutions de l'Institut et Compagnie des religieuses de Sainte-Ursule*, à l'usage du Couvent des Ursulines de Bordeaux, et des maisons qui y sont ou qui y seraient affiliées. Bordeaux, 1829, pp. 3—78.

1552, sous le patronage de sainte Ursule. De là, cette dévotion se répandit bientôt dans diverses contrées de l'Europe. Elle fut instituée chez les Ursulines de Liège, en 1614; à Mons, en 1672; à Lille, en 1686; à Gand, en 1695; à Arras, en 1739; à Amiens, en 1766 [1].

L'introduction en France de ce pieux Institut dut ranimer et populariser chez nos aïeux le culte de sainte Ursule et de ses compagnes. Le fait suivant dut l'accroître et l'y affermir à jamais : Henri III, roi de France et de Pologne, offrit à la cathédrale de Reims, où il avait été sacré (1574), un riche présent, dont l'histoire est consignée dans les registres de cette église : « Henri III, éstant de retour de Pologne, pour « satisfaire au vœu qu'il auoit fait, présenta à l'église cet in- « signe trésor, qui est vne nauire d'vne très-précieuse agathe, « enrichie et rehaussée d'or et de pierres précieuses, dans « laquelle auoient esté renfermées des reliques de sainte Vr- « sule et de ses compagnes, lesquelles luy auoient esté don- « nées comme vn présent fort exquis, lorsqu'il estoit roy de « Pologne. Ce présent est le plus beau et le plus riche de « tous ceux qui sont gardez dans le trésor de cette église [2]. »

La ville de Bruges, en Belgique, conserve avec le même respect une châsse magnifique où est déposé l'avant-bras de sainte Ursule. Elle a été peinte par Memling, à la fin du XV[e] siècle. Le premier panneau représente l'arrivée de la princesse Ursule à Cologne; le second, le débarquement; le troisième, l'arrivée à Rome. Les suivants nous montrent le

[1] Nous puisons ces renseignements dans un livre assez rare de la bibliothèque de M. l'abbé Corblet, dont voici le titre : *La dévotion à sainte Ursule, protectrice des mourants, pour les associées de la Confrérie de la Bonne-Mort, érigée dans l'église du monastère des religieuses Ursulines d'Amiens, sous l'invocation de sainte Ursule*. Amiens, 1766, in-12.

[2] *Sainte Ursule triomphante*, p. 227.

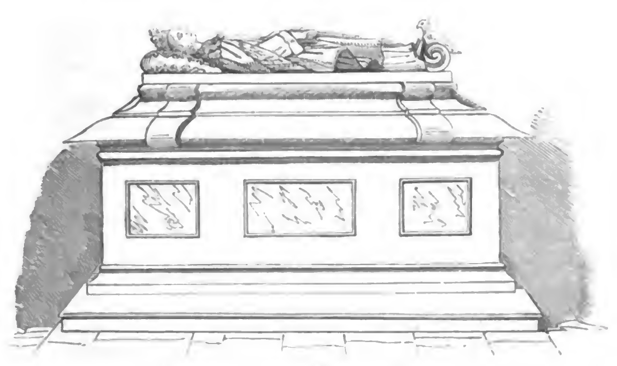
pape Cyriaque bénissant sainte Ursule, les saintes Martyres tombant sous l'épée des Barbares, et sainte Ursule elle-même victime de la flèche que va lui décocher Maxime[1], et enfin la glorification des héroïques vierges. Cette châsse est assurément l'un des plus beaux chefs-d'œuvre de l'art chrétien, et de tout temps elle a excité l'admiration des artistes. En 1850, on a célébré dans cette ville une fête séculaire en l'honneur de la Sainte. Un grand nombre d'Évêques étrangers, en particulier ceux de Bergamo et de Goa, la capitale des Indes, assistèrent à l'incomparable procession où la relique fut portée en triomphe. Dans cette ville si chrétienne, la jeunesse est mise sous la protection de sainte Ursule, et l'on y fait solennellement l'ouverture des classes le 21 octobre.

La légende de sainte Ursule a inspiré de nombreuses œuvres de peinture et de sculpture, qu'il serait trop long d'énumérer. Qu'il nous suffise de rappeler qu'elle brille dans de nombreux vitraux d'église, surtout dans les régions rhénanes; que sainte Catherine de Vigri, en 1440, la peignit abritant sa nombreuse famille sous son manteau d'hermine; qu'un peu plus tard, Carpaccio consacra à cette poétique légende les huit tableaux qu'on admire à l'Académie des beaux-arts de Venise; que ce sujet enfin a inspiré de nombreux graveurs des époques modernes, tels que Jean Sadeler, Th. Galle, J. Valdor, A. Collaert, Th. de Leu, etc. Ils donnent quelquefois une rose pour attribut à Sainte Ursule.

Mais nulle part sainte Ursule n'a reçu autant d'hommages de la part de la piété et des arts, que dans sa patrie adoptive. Un tombeau, dont nous devons le dessin à M. L. Drouyn, lui a été élevé dans sa propre église. Une superbe statue en

[1] L'artiste s'est inspiré d'une légende qui avait cours de son temps, mais qu'une saine critique ne saurait adopter.

marbre blanc représente la Sainte sous les traits d'une jeune princesse couronnée. Aux pieds de la Sainte, une colombe, symbole de son innocence, semble contempler avec complaisance son paisible sommeil.



Monument de sainte Ursule, à Cologne.

Le martyre de sainte Ursule est le sujet du tableau de l'autel, peint par Corn. Schütte, élève de Rubens. Mentionnons encore à Cologne la charmante statuette du XIVe siècle qu'on voit aux stalles de l'église Saint-Géréon ; les panneaux de l'église Sainte-Ursule, où la gloire de sa patronne est exaltée par le pinceau de maître Wilhem et de maître Stephan; les diverses châsses qui contiennent le crâne de sainte Ursule, la flèche qui l'a percée, son bras droit, un de ses pieds et une partie du linge qui enveloppa sa tête.

L'ABBÉ J.-B. PARDIAC.

a ✓

LE

TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE GRAN

en Hongrie

D'APRÈS M. L'ABBÉ FRANZ BOCK

(*Jahrbuch der Kaiserl. Kœnigl. central Commission.* — Vienne, 1859.)

SIXIÈME ARTICLE *.

XII.

RELIQUAIRE EN FORME DE TABLEAU, DESTINÉ A LA CONSERVATION D'UN MORCEAU DE LA VRAIE CROIX.

Parmi les reliquaires du Trésor de Gran, il n'en est aucun qui puisse prétendre à une plus haute ancienneté que celui-ci ; il n'en est aucun non plus qui soit plus intéressant pour l'archéologue et pour l'artiste. Ce reliquaire, auquel d'anciens écrivains donnent le nom de *Tabula itineraria,* consiste en une table de chêne, longue de près de 35 centimètres et large de 25. Le côté postérieur est simplement garni de damas de soie à dessins ; le côté antérieur, au contraire, se distingue par une ornementation très-riche ; on y voit alterner les plus belles formes que l'art des Byzantins employait à la décoration de semblables reliquaires.

* Voir le numéro de mars 1860, page 131.

La tâche de l'artiste était celle-ci : enchâsser un morceau assez considérable de la vraie Croix aussi ingénieusement que possible, et d'une manière convenable à la haute dignité de l'objet ; exprimer au moyen de figures en émail l'origine et l'authenticité de la relique, sans recourir à une inscription explicative. Voyons comment l'art grec a triomphé des difficultés de cette œuvre.

Au centre d'une plaque d'or assez épaisse, recouvrant la presque totalité du côté antérieur du reliquaire, on voit dans un espace évidé une croix patriarcale à double croisillon. La plus grande longueur de cette croix est de 15 centimètres et demi.

Dans les reliquaires de ce genre, c'est-à-dire dans ceux qui renferment des parcelles de la vraie Croix, rapportées directement de Jérusalem ou de Byzance par des personnages ayant pris part aux Croisades, il se trouve ordinairement, aux points où les deux croisillons coupent la branche verticale, de petits compartiments qui proviennent de la Croix du Christ et de la crèche de Bethléem. Les différentes parties de la croix sont alors façonnées le plus souvent avec des bois recueillis dans les saints Lieux, sur le mont des Oliviers ou sur le Golgotha ; quelquefois aussi le fameux cèdre du Liban a servi à leur confection. En l'absence de documents écrits, M. l'abbé Bock n'ose déterminer la provenance du bois qui remplit la croix patriarcale ; mais il lui paraît suffisamment certain qu'un morceau assez notable de la vraie Croix occupait anciennement la cavité carrée visible *(locellum)* au centre du plus grand croisillon.

Dans le bas de la plaque d'or, à droite et à gauche de la partie inférieure de la Croix patriarcale, on a représenté en émail de plusieurs couleurs, *Jésus conduit au supplice* et la *Descente de Croix*. Dans la première scène, le Sauveur est

revêtu du vêtement de pourpre, qui, à la manière d'une étole, est orné des deux côtés d'une bande jaune qui vient croiser sur la poitrine [1]. Les bras montrent en outre un ornement de plusieurs couleurs, en guise de bracelet *(armilla)*. A la droite du Sauveur, un militaire semble presser la marche du divin Maitre. Selon M. l'abbé Bock, cet homme, revêtu, comme un préfet de cohorte, de la tunique et de la chlamyde, pourrait bien être l'officier Longin, qui, d'après la légende, se serait écrié au moment de la mort du Christ : *Vere hic Filius Dei erat*. Devant le Sauveur, dont les mains sont liées en croix, et dont la tête est entourée du nimbe crucifère, marche un grand-prêtre, qui se retournant vers Jésus, lui montre la Croix avec sa main levée. Au-dessus de la tête du Christ, on remarque, comme toujours dans les ouvrages byzantins en émail, le hiérogramme : Ἰήσος Χρῦστος. Un autre hiérogramme : Ἑλκόμενος ἐπιστροῦ, en émail bleu foncé, et formé de lettres capitales de l'écriture néo-grecque, surmonte le premier.

La *Marche au supplice* a pour pendant la *Descente de Croix*. Bien que ce dernier sujet se désigne par lui-même, il est encore expliqué par l'inscription Ἡαποκα Θελωσις, placée au-dessus de la Croix. Le moment représenté est, en effet, celui où le corps du Sauveur, détaché de l'instrument du supplice, tombe dans les bras de la Vierge-Mère, qui se trouve debout, à droite de la Croix. A gauche, le disciple bien-aimé, saint Jean, pleure amérement sur la mort de son Maître. Les pieds

[1] Cet ornement en forme de bande, courant parallèlement de haut en bas, M. l'abbé Bock l'a trouvé aussi dans de grandes figures en mosaïque, qui décorent différentes absides des plus anciennes basiliques d'Italie, et à l'exécution desquelles l'art grec a coucouru. Jusqu'au VII[e] siècle, on nommait *stola* ou *orarium* le vêtement entier sur lequel se trouvait la bande brodée ; cette bande ornementée est restée sur l'étole moderne.

du Sauveur reposent encore sur un large support *(subpedium, pédale)*, et un personnage à genoux est occupé à extraire avec une tenaille les clous enfoncés dans les pieds divins. Le nouvel Adam, le Libérateur, suivant une vieille et vénérable tradition, souffrit la mort de la Croix sur le Calvaire, c'est-à-dire à la place où furent déposés les os de l'Adam coupable : en conformité de cette tradition, l'art grec n'a jamais négligé de figurer la tête de mort et quelques ossements sur la colline sanctifiée. Ces détails accompagnent donc aussi la Descente de Croix du reliquaire.

Sur la partie centrale de la plaque d'or, deux personnages sont représentés, l'un à droite, l'autre à gauche des croisillons de la croix patriarcale. A droite, se trouve l'image en pied d'un empereur, en habits de pourpre parsemés d'ornements géométriques ou en forme de cœurs ; l'inscription, formée de majuscules grecques, verticalement disposées l'une sous l'autre, le désigne comme Ὁ ἅγιος Κωνσταντῖνος, saint Constantin. A titre de saint, l'empereur Constantin a la tête nimbée ; il porte aussi la couronne fermée par un arc et ornée d'une croix au sommet. Sa main droite repose sur la poitrine, et, avec la gauche, il montre la Croix sur laquelle le Sauveur du monde fut étendu. En face de lui, à gauche des croisillons, on voit l'image en pied d'une femme revêtue des habits impériaux et portant la couronne impériale. C'est sainte Hélène, ἡ ἁγία Ἑλένη, comme l'inscription l'indique. Se fondant sur l'histoire, qui attribue à sainte Hélène la découverte de la vraie Croix, l'artiste a donné à l'image un bouclier d'émail vert, sur lequel se dessine en émail bleu la double croix de Jérusalem.

Dans la partie supérieure de la plaque d'or, au-dessus des deux figures en émail que nous venons de décrire, on voit deux anges, qui, par le mouvement de leurs mains, semblent

exprimer la douleur que leur cause la mort du Sauveur. D'étroites bandes d'émail horizontales séparent les trois divisions de la plaque. Remarquons aussi qu'au-dessus et au-dessous du grand croisillon sont disposés deux par deux, quatre médaillons *(orbiculi)* en émail bleu, renfermant le simple hiérogramme X̄ (Χριστος). Trois côtés de la plaque métallique se terminent par un liseré d'émail bleu sur lequel se succèdent de petites croix grecques, posées transversalement.

Toutes les figures et tous les ornements en émail sont exécutés par le procédé technique propre aux Byzantins. Ainsi la plaque a été profondément creusée au burin pour recevoir les figures émaillées. Dans le creux on a soudé verticalement ces petites cases d'or fin en lames, où l'émail est coulé par plus faibles parties. En donnant une derniere polissure aux minces lames d'or qui reçoivent et circonscrivent l'émail, les Byzantins représentaient nettement en forme de fils d'or les plis nombreux des vêtements et les contours des carnations. Cet émail ainsi préparé, *émail translucide,* se rencontre encore aujourd'hui fréquemment dans de magnifiques ouvrages d'orfèvrerie évidemment grecs. Comme exemples, on peut citer la couronne de saint Étienne; les superbes croix du temps de Théophalie, la mère d'Othon III, dans le trésor de l'église collégiale d'Essen; les croix et les reliquaires du trésor du château royal, à Hanovre, provenant de l'époque d'Henri-le-Lion, et d'autres ouvrages d'émail byzantins qui ornent un grand nombre de vases faisant partie de la riche collection du prince P. Soltikoff, à Paris.

Il paraît constant que, beaucoup d'artistes ayant quitté Byzance, à l'époque des querelles relatives aux images, pour gagner la grande Grèce ou l'Italie méridionale, le genre d'émaillure dont il s'agit, fut longtemps exercé dans ces derniers pays par des Grecs et d'une manière exclusivement

grecque. L'arrivée d'artistes byzantins dans l'Exarchat italien eut sans doute pour résultat l'initiation des Latins aux secrets de l'orfèvrerie orientale. Pour ces raisons, il est difficile de dire si notre reliquaire a été exécuté à Byzance, berceau de l'art de l'orfèvrerie, ou s'il a vu le jour soit en Italie, soit dans la Grande-Grèce, sous la main d'artistes grecs émigrés. M. Bock inclinerait vers la dernière hypothèse, en se fondant sur ce que, d'une part, la bordure qui encadre la plaque d'or, d'autre part, les dessins qui se remarquent sur le damas de la surface postérieure du reliquaire, trahissent des réminiscences de l'art des Arabes en Sicile. On voit, en effet, dans la bordure et dans le damas des feuillages entrelacés géométriquement, tels que ceux qui sous le nom d'arabesques étaient l'ornement le plus en faveur chez les Maures de Sicile et de l'Espagne méridionale aux XIe et XIIe siècles.

Quelle serait maintenant la date du reliquaire ?

L'art grec, on le sait, est resté stationnaire durant plusieurs siècles. Il n'y eut pas même de développement ni de progrès pour les figures, qui s'exécutaient conformément à un type invariable, liturgiquement conservé. On comprendra donc que l'archéologue, à qui manquent les points d'appui chronologiques, soit embarrassé pour fixer approximativement la date des émaux byzantins. Déterminer celle de notre reliquaire d'après les figures en émail serait fort malaisé, si la bordure ornementale et surtout le damas de la partie postérieure n'offraient quelques précieuses indications. Il faut cependant en convenir, ces figures, plus sveltes et plus gracieuses que ne le sont en général celles des ouvrages byzantins, portent aussi leur enseignement. Elles ont beaucoup d'analogie avec les scènes tirées de la vie du Sauveur, qui sont magnifiquement brodées en plusieurs couleurs et au

point plat [1] sur la dalmatique impériale de la sacristie de Saint-Pierre. Cette riche dalmatique, dont étaient revêtus les empereurs d'Allemagne, pour leur installation comme chanoines de Saint-Pierre, avant la solennité du couronnement, doit son origine à l'art ingénieux et patient des Grecs, vers la fin du XIIe siècle. Selon M. l'abbé Bock, l'exécution du reliquaire pourrait être placée dans la seconde moitié du même siècle. Cette date paraît justifiée par le procédé technique des figures émaillées et plus encore par la spécialité des dessins de la bordure, large de quatre centimètres, dont nous allons esquisser la description.

Des dessins émaillés en forme d'arabesques y alternent avec des figures repoussées, en bas relief. Des bustes au nombre de six, trois sur la partie horizontale inférieure de la bordure, trois sur la partie supérieure, ornaient primitivement l'ouvrage. Aujourd'hui deux de ces bustes ont disparu. A l'angle de la partie supérieure, et à droite de la croix patriarcale, on remarque la Sainte-Vierge avec l'inscription en abrégé : Μήτηρ τοῦ Θεοῦ. Elle tourne son visage, ainsi que ses mains levées, vers le buste du Sauveur, placé au centre de la même partie de la bordure, au-dessus et dans l'axe de la croix patriarcale. La personne du Christ est désignée par l'inscription Ἰήσος Χρῦστος, mise en abrégé près du nimbe crucifère.

A l'angle de la partie inférieure de la bordure, et à droite de la croix, se trouve le buste d'un Saint guerrier, que l'inscription nomme Ὁ Δημήτριος. C'est aussi un Saint guerrier, avec l'armure et la lance, que représente un autre buste placé dans la même partie de bordure, au-dessous de

[1] L'espèce de broderie dont parle M. Bock, est sans doute ce qu'on appelle en France le *passé*. La soie embrasse autant d'étoffe en-dessus qu'en-dessous.

la Croix ; mais le nom est devenu illisible. Indépendamment de ces bustes, il existe dans la partie verticale de la bordure qui avoisine l'image de Constantin, une figure en pied représentant un évêque revêtu des habits liturgiques à la manière des Grecs. Malheureusement, on ne peut déchiffrer l'inscription. Dans la partie de bordure opposée, près de l'impératrice Hélène, est une seconde figure d'évêque, formant le pendant de la première et complètement analogue. L'inscription nous apprend qu'elle représente saint Nicolas, ὁ ἅγιος Νικολάος.

La bordure offre encore sur chacune de ses quatre parties deux médaillons, en forme de petits écus ronds faisant légèrement saillie ; ils sont inscrits, comme les bustes et les arabesques, dans de petits cadres carrés. Quatre fleurs de lis, rattachées au contour de l'écu, occupent gracieusement les angles de ces cadres. L'ornementation des écus se compose d'un entrelacement de feuillages et de rubans, en manière d'arabesques.

A. BREUIL.

(La suite à un prochain numéro.)

NOUVELLE INTERPRÉTATION

D'UN SARCOPHAGE DU MUSÉE DE MARSEILLE.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

La livraison de janvier 1860 de la *Revue de l'Art chrétien* contient une intéressante gravure de l'un des sarcophages du musée de Marseille. Ce sarcophage est interprété dans un article de M. l'abbé Dassy, que vos lecteurs ont appris, avec raison, à regarder comme une autorité sur les matières d'archéologie religieuse. Malgré cette autorité, que je proclame tout le premier, quelques doutes me sont venus sur le sujet où M. Dassy a cru reconnaître *Jésus se manifestant* (*Voir la planche du numéro de janvier*).

Ces doutes n'avaient point échappé à la sagacité du savant interprétateur. Il s'est attaché à les lever. Y a-t-il complètement réussi? Je ne le crois pas, et je m'appuie, pour combattre son opinion, sur le texte des saints Évangiles. Mais, avant de le citer, il est nécessaire de rappeler les objections que s'est posées M. l'abbé Dassy et les raisons qu'il met en avant pour les résoudre.

1º Jésus est représenté dans un âge tendre et sans barbe. Selon lui, cette brillante jeunesse « serait un reflet évident de l'immortalité conquise par sa Résurrection. »

2º Les Apôtres étaient réduits au nombre de onze par la mort de Judas Iscariote, et saint Mathias n'a été appelé à le remplacer qu'après l'Ascension de Jésus-Christ. Cependant le sarcophage réunit douze personnages autour du Christ. A cette objection, l'auteur répond qu'il s'agit de la première apparition de Jésus ; que d'après

l'Évangile de saint Jean, saint Thomas était absent, lorsque le Sauveur ressuscité se montra parmi eux; et, qu'en joignant aux dix membres du Collége apostolique les deux pélerins d'Emmaüs, le nombre des douze personnages est justifié; qu'ainsi la difficulté s'évanouit.

L'éternité de jeunesse du Sauveur est une idée haute et sublime, et je comprends qu'elle ait séduit le savant et pieux auteur. Mais n'est-elle pas bien spiritualiste pour l'époque où l'artiste a sculpté le sarcophage de Marseille? N'est-elle pas contredite absolument par le texte de saint Luc?

Cet Évangéliste a rapporté la rencontre des pélerins d'Emmaüs avec Jésus ressuscité. Il dit que ces mêmes pélerins trouvèrent les *onze* Apôtres et *ceux qui demeuraient avec eux* assemblés et disant : « Le Seigneur est vraiment ressuscité et il est apparu à Simon (saint Pierre) » (c. XXIV, ỳ. 34). Puis il ajoute : « Ils racontèrent aussi « eux-mêmes ce qui leur était arrivé en chemin et comment ils « l'avaient reconnu dans la fraction du pain. » (ỳ. 35) « Pendant « qu'ils s'entretenaient ainsi, Jésus se présenta au milieu d'eux et « leur dit : La paix soit avec vous ! c'est moi, n'ayez point de peur. » (ỳ. 36.) « Mais, dans le trouble et la frayeur dont ils étaient saisis, « *ils s'imaginaient voir un esprit.* » (ỳ. 37.) Et Jésus leur dit : « Pour- « quoi vous troublez-vous? Et pourquoi s'élève-t-il tant de pensées « dans votre cœur? » (ỳ. 37.) « *Regardez mes mains et mes pieds* et re- « connaissez que c'est moi-même. *Touchez moi*, et considérez qu'un « esprit n'a ni chair ni os, comme vous voyez que j'en ai. » (ỳ. 39.) « Et après avoir dit cela, *il leur montra ses mains et ses pieds.* » (ỳ. 41.)

N'est-il pas démontré que Jésus-Christ, lorsqu'il apparut aux disciples, *réunis aux pèlerins d'Emmaüs*, n'avait point cette « éternelle jeunesse, reflet évident de l'immortalité conquise par la Résurrection? » N'eût-il pas été injuste au Seigneur de s'étonner que ces hommes, qui l'avaient vu mourir, ne le reconnussent pas, s'il avait été transfiguré? Il était, au contraire, tel qu'ils l'avaient vu, avec les sacrés stigmates que le supplice avait produits sur ses pieds, sur ses mains et sur son côté. Aussi leur dit-il de regarder ses mains et ses pieds et les leur montre-t-il; aussi leur dit-il de le toucher. Vis-à-vis de textes aussi précis, admettra-t-on que l'artiste ait pu, en repré-

sentant un fait matériel, transfigurer le Christ et le montrer jeune, imberbe et sans stigmates? et qu'il ait ainsi négligé les termes de l'Évangile de saint Luc, pour se livrer à une abstraction qui n'était pas de son époque?

Ainsi, Jésus-Christ ne devait pas être représenté jeune. Devait-il être au milieu de *douze* personnes? Saint Luc dit positivement qu'il y avait *onze* Apôtres. Si l'on y ajoute les deux pélerins, il faut *treize* personnages outre le Sauveur. Je laisse de côté *ceux qui demeuraient avec eux*, dont la foule eût été trop grande pour le sarcophage. La difficulté ne s'est donc pas évanouie.

M. l'abbé Dassy croit voir, dans la scène qu'il commente, la première apparition de Jésus aux disciples, et il s'appuie sur l'Évangile de saint Jean, qui dit que Thomas n'y était pas présent. Je le veux bien; mais ce nouveau texte ne lui sera pas moins défavorable. L'Apôtre raconte l'apparition du Sauveur à Madeleine et la mission qu'il lui donne d'aller trouver les Apôtres et de leur annoncer qu'il va monter vers son Père. « Marie-Madeleine vint donc dire aux dis-« ciples qu'elle avait vu le Seigneur et qu'il lui avait dit ces cho-« ses. » (c. xx, ỳ. 18). « Sur le soir du même jour, qui était le pre-« mier de la semaine, les portes du lieu où les disciples étaient « assemblés, de peur des Juifs, étant fermées, Jésus vint et se tint « au milieu d'eux et leur dit : La paix soit avec vous! » (ỳ. 19). Ce « qu'ayant dit, *il leur montra ses mains et son côté*. Les disciples eu-« rent donc une grande joie de voir le Seigneur. » (ỳ. 20). « Or, « Thomas, l'un des douze apôtres, appelé Didyme, n'était pas avec « eux lorsque Jésus vint. » (ỳ. 24).

Il ressort de ces citations :

1° Que Jésus n'était pas sous la figure d'un jeune homme, lorsqu'il se montra aux *dix* Apôtres, *puisqu'il leur montra ses mains et son côté*.

2° Que les pélerins d'Emmaüs n'étaient pas présents, puisque saint Jean, *qui assistait à l'apparition* n'en parle pas.

3° Que les deux apparitions doivent être considérées comme distinctes, puisque les circonstances des récits des deux Évangélistes ne concordent point; puisqu'en effet saint Luc parle de *onze* apôtres, tandis que saint Jean en compte *dix* seulement; puisque saint Luc y fait assister les pélerins d'Emmaüs et *ceux qui demeuraient*

avec les Apôtres, tandis que saint Jean n'y fait assister que les *dix* Apôtres, *renfermés de peur des Juifs*.

Or, il faut choisir : s'il s'agit de l'apparition racontée par saint Jean, les pèlerins d'Emmaüs étaient absents ; les *douze* personnages représentés sur le sarcophage ne sont donc pas justifiés.

S'il s'agit de l'apparition rapportée par saint Luc, ils y étaient ; mais comme saint Luc parle de *onze* apôtres, il faut *treize* personnages, outre Jésus, *sans compter ceux qui demeuraient avec eux*.

Et, dans l'un et l'autre cas, Jésus ne peut être *jeune ;* mais il faut, de toute nécessité, qu'il soit tel que son supplice l'avait fait : c'est-à-dire porteur des cinq stigmates, et sans lesquels, je le répète, il eût été injuste et ridicule que les Apôtres fussent répréhensibles de ne l'avoir pas reconnu, et *de l'avoir pris pour un esprit*.

Quel est donc le sujet du sarcophage, si ce n'est pas *le Christ se manifestant ?*

Selon moi, c'est *Jésus enfant au milieu des docteurs*.

Tout concorde :

Son âge ;

Les rouleaux que tiennent les personnages et qui conviennent à des docteurs discutant sur sa Loi ;

Leur attitude et leurs gestes d'hommes qui discutent ;

L'air naturel et nullement effrayé de ces mêmes hommes, qui sont en face d'un enfant dont la sagesse les étonne, mais non d'une apparition surnaturelle.

Il reste une difficulté. Pourquoi l'Agneau ? Jésus n'était pas encore baptisé ; saint Jean-Baptiste n'avait pas encore dit : *Voici l'Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde*. Mais nous sommes si habitués aux anachronismes dans les premiers monuments de l'Art chrétien, que celui-là n'a rien d'embarrassant. L'artiste a voulu caractériser Jésus qu'il figurait jeune et sans auréole. Il a placé l'agneau à ses pieds pour le faire reconnaître. J'ajouterai que l'absence de l'auréole ou du nimbe crucifère qui sert à caractériser le Christ après sa mission accomplie, est une preuve de plus en faveur de mon interprétation.

Quant aux dauphins, aux colombes, ils ne sont qu'accessoires ; et d'ailleurs, ils peuvent s'appliquer à toutes les circonstances possibles de la vie de Notre-Seigneur, alors même qu'au lieu d'y voir

des fantaisies d'ornementation, on leur voudrait donner un sens particulier. Dans le symbolisme chrétien, lorsque la colombe ou le pigeon est la forme visible du Saint-Esprit, l'oiseau est entouré d'une gloire, les ailes éployées, et non-prosaïquement occupé à becqueter du pain dans une corbeille.

Enfin, il y a, comme M. l'abbé Dassy l'a remarqué, une grande ressemblance d'attitude, de traits et de costume entre la figure dans laquelle il reconnaît *Jésus docteur* (*Revue de l'Art chrétien*, juillet 1859) et celle qui nous occupe. J'y vois un motif de plus pour croire que l'artiste a reproduit, avec plus d'extension, la scène qu'il avait déjà sculptée.

Quant aux figures qui sont aux pieds du Christ dans le sarcophage n° 3, j'inclinerais assez à y voir les portraits des personnages inhumés, comme plus tard, sur les verrières, les donateurs ont été placés au bas des sujets pieux qu'ils avaient fait peindre.

En effet, sur le marbre comme sur le verre, ces personnages ne prennent aucune part à l'action ; ils sont de dimensions plus petites que les acteurs de la scène, et c'est, dans la pensée des artistes, une marque évidente de leur infériorité, comme de leur humilité chrétienne.

J'espère, Monsieur le Directeur, que ni vous, ni M. l'abbé Dassy, ne verrez dans mes observations aucun esprit de contradiction ou de critique, mais uniquement le désir tout artistique et tout impersonnel d'aider, selon mes facultés, à élucider une question purement archéologique. J'honore trop la supériorité de M. l'abbé Dassy pour ne pas proposer mes doutes avec une sincère modestie, et j'ai, sans le connaître, trop de confiance dans son amour de la vérité, comme dans son caractère, pour craindre qu'une humble contradiction puisse lui être pénible.

Veuillez agréer, etc.,

ELIE PETIT.

BIBLIOGRAPHIE

GILLES DE TYR ou une gloire de l'Anjou sous le règne de saint Louis, *par le R. P.* Dom Chamard, *bénédictin de la Congrégation de France. Angers,* 1859 ; *in-8° de 56 pages.*

C'est à Saumur que naquit Gilles, archevêque de Tyr. Bien qu'il ait pris une part active à la prédication de la huitième croisade, qu'il ait rempli d'importantes fonctions sous le règne de deux Papes, en qualité de légat du Saint-Siége, son nom a été à peu près oublié et ses actes étaient presque ignorés. Dom Chamard a remis en honneur cette ancienne gloire de l'Anjou. Il donne d'intéressants détails sur la découverte du tombeau du grand Prélat, qui eut lieu le 2 décembre 1614 sous l'autel de l'église paroissiale de Nantilly. On y trouva, dans le caveau, à côté du corps, un calice et une patène en étain légèrement doré, sans aucun ornement, une crosse en cuivre émaillé et damasquiné en or, dont la volute figurait Adam et Eve près du serpent et de l'arbre de la science, une mitre, un anneau épiscopal, une chasuble en soie, couleur de feuilles mortes et brochée d'or, quelques lambeaux d'étole, une lame de plomb portant une inscription funéraire en caractères gothiques et une croix ancrée qui portait peut-être une formule d'absolution. La crosse est actuellement conservée à Notre-Dame de Nantilly. A l'occasion de l'authenticité de la Pragmatique-sanction, le savant Bénédictin fait remarquer que saint Louis entendait tout autrement que certains auteurs modernes les mots de *libertés de l'Église gallicane ;* que son ordonnance du 13 avril 1229, qui porte ce titre, prouve que, pour lui, cela voulait dire *liberté entière de réprimer les hérétiques*. Serait-ce par hasard ce genre de liberté que réclameraient la *Patrie* et le *Siècle*, quand ils invoquent pieusement l'autorité de saint Louis ?

GRAMMAIRE COMPARÉE DES LANGUES DE LA FRANCE, *par* LOUIS DE BAECKER. *Paris, Blériot,* 1860, *in-8° de* 268 *pages.* (6 fr.)

Cet ouvrage d'une haute érudition, où le flamand, l'allemand, le celto-breton, le basque, le provençal, l'espagnol, l'italien et le français sont comparés au sanscrit, est étranger au cadre de la *Revue.* Nous devons cependant signaler aux Archéologues qui s'occupent de la musique du Moyen-Age un intéressant chapitre intitulé : *De l'Accent tonique des langues et de la Tonalité musicale.* L'auteur montre qu'au Moyen-Age les neumes ou accents musicaux correspondaient aux accents grammaticaux et il en conclut que lorsqu'il s'agit d'interpréter les neumes primitifs, il faut tenir compte du genre prosodique du peuple auquel appartient l'artiste qui a fait usage de ces accents pour la notation des textes anciens.

HISTOIRE DE JOUVENET, *par F.-M.* LEROY. *Paris, Didron,* 1850. *in-8° de* 548 *pages.* (7 fr.)

La *Revue* a publié un fragment de cet ouvrage, alors qu'il était encore inédit; il ne nous est point permis d'en faire l'éloge; nous nous bornerons à indiquer le titre des chapitres : I. Vie de Jouvenet. II. Appréciation des œuvres de Jouvenet. III. Catalogue raisonné de ses tableaux. IV. Rapport entre les œuvres de Jouvenet et les lois de l'esthétique, de la morale, de l'histoire et de la couleur locale. V. Pièces justificatives. L'ouvrage est terminé par une table analytique des matières.

Le célèbre compatriote de Corneille n'a pas toujours été estimé à sa véritable valeur. Il méritait bien qu'une monographie spéciale mît en relief la fécondité de son génie, et qu'on insistât pour faire apprécier l'énergie, l'imagination, la chaleur et le mouvement qui animent toutes ses œuvres, et le profond sentiment religieux des scènes bibliques que possèdent le musée du Louvre, le musée de Rouen, la cathédrale de Paris, les églises d'Orléans et de Vervins.

L'ABBÉ J. CORBLET.



Imp A Robaut à Douai

AUMONIERE, tirée de la collection de Mr Oudet, architecte à Bar le-Duc, N° 2,

1/2 grandeur.



AUMONIÈRES

Tirées de la Collection de M. Oudet, architecte à Bar-le-Duc.

QUATRIÈME ARTICLE *.

CHAPITRE VIII.

AUMÔNIÈRE N° 2. — CONJECTURES SUR LA PROVENANCE DES DEUX BOURSES.

L'aumônière n° 2, identique de coupe avec le n° 1, est néanmoins un peu plus petite, car elle ne mesure en totalité que 0^m333^m sur 0^m295^m, et son opercule a seulement 0^m160^m sur 0^m215^m. Le plat externe en velours plain vert tendre, est orné de deux figures superposées qu'entourent des branches de chêne irrégulièrement agencées, avec feuilles rouges ou or [1]. Trois macarons d'or garnissent l'opercule, et cinq

* Voir le numéro de juillet 1860, p. 337.

[1] Ceci est probablement la même chose que le *veluiau verd ouvré à arbres d'or* dont il est question dans un inventaire des meubles du duc de Normandie (1363). DOUET D'ARCQ, *Notice sur les comptes de l'argenterie*, p. XXIX. L'inventaire du château de Vincennes (12 juin 1409) mentionne aussi une vieille « couverture de drap bleu, brodée de rosiers et ornée de seraines. » *Rev. arch.*, t. XI, p. 460.

glands de même, à *fiocchi* rouges, pendent à la base du sac : l'ensemble est bordé d'une ganse plate également rouge, cousue à cheval. Les broderies, exécutées en soie et métal d'après les procédés décrits au chapitre précédent [1], ont un relief médiocre et n'offrent pas dans toutes leurs parties la netteté de dessin qui caractérise l'aumônière n° 1 (*V. la planche ci-jointe*). La figure supérieure représente un ange nimbé aux ailes éployées, vêtu d'une ample tunique à manches pendantes, mi-partie or et rouge, le rouge strié de jumelles horizontales métalliques alternant avec des besants [2]. Ce personnage assis sur un long banc à marche-pied, avec panneaux ondés, tient dans chaque main une flèche d'argent qu'il dirige évidemment contre un objet placé au-dessous de lui. Les ailes, violettes au sommet, ont leurs longues pennes esquissées par un simple fil d'or. Le groupe inférieur est plus compliqué ; une femme en cotte hardie de même étoffe que la robe de l'ange, un manteau d'or flottant autour des épaules, les cheveux tressés en *crespine* [3], décoche une flèche à un lapin, tout en galopant assise sur le dos d'un griffon à queue démesurée, dont les ailes immenses accélèrent encore la course. La portion léonine du monstre est en or ; l'aigle, cornu, couvert d'écailles violettes orlées d'or, a le bec et les serres jaune clair.

L'intérieur de la bourse est doublé en cendal violet très-fort quoique très-fin, raccommodé avec d'autres morceaux de cendal pourpre et incarnat, moins solides et par conséquent moins anciens. Une étoffe de Lyon, carmélite à grands ra-

[1] J'excepte les sommets des ailes, le corps, le bec et les serres du griffon qui sont brodés avec de la soie fortement tordue, disposée en mailles de filet.

[2] *Pallium virgatum cum rotis.*

[3] Ou *crespinette*, V. l'explication de la pl. 138, *Monuments franç. inédits*

mages, a remplacé au XVII[e] siècle la garniture du plat interne tombée de vétusté.

L'ajustement des personnages fournit déjà un indice sur l'époque vers laquelle ils furent exécutés; car la coiffure dite *crespine*, la robe rayée et accusant les formes, se rencontrent ensemble sur les monuments du XIII[e]-XIV[e] siècle [1]; mais la similitude de nos broderies avec l'aumônière attribuée à Henri le Libéral, précisera mieux la date qu'il faut leur assigner. En effet, les végétaux qui sillonnent les champs du meuble champenois et du meuble lorrain, ont une égale prétention à la fantaisie et leurs feuillés sont identiques (je laisse à part les rapports généraux de forme et d'agréments), ce qui établit nettement le synchronisme des deux objets : or, l'opercule du premier, montre un homme vêtu de même que le roi Jean (1350-1364) sur le portrait dont Montfaucon nous a conservé la copie [2]. Je sais très-bien que le costume précité remonte plus haut et qu'il était en usage à la fin du XIII[e] siècle : aussi crois-je pouvoir trancher la difficulté en adoptant pour limite extrême le règne de Philippe-le-Bel (1285-1314). Il ne peut d'ailleurs, malgré les notables différences de dessin et de travail qui existent entre les aumônières n[os] 1 et 2, y avoir entre elles un éloignement bien grand; les tissus qui constituent leurs plats extérieurs sortent des mêmes fabriques, et les velours verts surtout semblent coupés à la même pièce.

Ces antiques velours plains très-curieux a étudier (je n'en ai pas vu d'autre échantillon), sont établis sur chaine de *filoselle* (grosse soie ou fleuret), plus forte que la chaine des ve-

[1] *Monuments de la mon. franç.* t. II, pl. 39, fig. 2 ; pl. 49, fig. 3. *Monuments franç. inédits*, pl. 131, 136 et 138 fig. 1. *Annales arch.* t. III.

[2] Ce portrait est tiré d'un tableau de la Sainte-Chapelle. *Monuments de la mon. franç.* t. II, pl. 55, fig. 2.

lours modernes ; beaucoup moins ras en outre que ceux-ci, ils ont un aspect de peluche qui justifie le nom de *vellutum* (*villosus*, velu)[1], qu'ils portaient au Moyen-Age. Les dates assignées aux bourses permettraient peut-être d'attribuer leurs velours aux ateliers italiens ; car on sait par des comptes de 1412 et 1416, que les marchands lucquois faisaient alors le commerce de ces étoffes[2], d'où il ne ressort pas que Lucques et Florence n'en eussent pu fabriquer longtemps auparavant : mais l'emploi de la filoselle comme chaine me conduit à une origine plus probable. Un compte de 1387 mentionne du *veloux azur alexandrain sur fil oysel*, dont la demi-aune se payait quarante sous parisis[3], et un autre compte de 1391 parle de *veloux alexandrin sur soies*[4]; si ces étoffes arrivaient réellement d'Alexandrie, entrepôt commercial de l'Orient et de l'Occident, elles devaient être asiatiques et indubitablement persanes, la Perse étant la seule contrée orientale où des documents certains révèlent l'industrie du velours dès la seconde moitié du XIII[e] siècle[5]. Puisque nos velours sur

[1] *Velluetum*, *velvetum*, velvet, veluyau, verours ; *Gloss. ad script.* etc. VILLOSUS. Les Italiens qui employent le terme *velluto*, ont peut-être nommé le satin, *raso*, par opposition.

[2] F. MICHEL, *Recherches sur les étoffes de soie* etc. t. II, p 203.

[3] DOUET D'ARCQ, *Notice sur les comptes de l'argenterie*, p. XXIX.—Sur un compte de Geoffroi de Fleuri (1316), le velours vert coûte 40 sous l'aune et 11 livres 10 sous la pièce ; le velours vermeil, 48 sous. *Recherches sur les étoffes*, etc. t. II, p. 212.

[4] AIMÉ CHAMPOLLION-FIGEAC, *Louis et Charles d'Orléans*, 1[re] partie, p. 65.

[5] Cette industrie est ainsi mentionnée dans l'histoire de Mirkhoud : « Demain l'empereur (des Mongols de la Perse, Abaka-Khan) se dirigera vers la ville (d'Hérat) afin d'examiner l'atelier du tissage du velours. » Le passage ci-dessus se rapporte à l'année 667 de l'hégire (1268-1269 de J. C.). *Recherches sur les étoffes*, etc. t. II, p. 210. Hérat fait aujourd'hui partie du Khoraçan-Afghan.

filoselle, datent de cette dernière époque, la Perse à mon sentiment, est aussi leur lieu de provenance.

Quant aux personnages brodés sur l'opercule et le sac, personnages dont la corrélation est évidente, on pourrait ainsi que je l'ai dit à propos de l'aumônière de Thibaut IV, chercher dans les romans de chevalerie, le thème allégorique qu'ils illustrent ; mais les emblèmes religieux n'étant pas encore détronés par le goût profane à l'aube du XIVe siècle, je demanderai au symbolisme chrétien l'explication de l'ange et de la chasseresse montée sur un griffon.

Saint Jean au chapitre XVII de son Apocalypse, décrit une femme vêtue de pourpre, assise sur une bête écarlate à sept têtes [1]. Tous les auteurs qui ont mystiquement interprété ce passage, s'accordent pour reconnaître dans la Femme, le symbole de la fornication morale, et dans la Bête, le diable [2]. Le commentaire sur l'Écriture sainte attribué au Cardinal Hugues d'Ostie, fait même allusion à la course rapide du mauvais esprit : « *Id super diabolum sua impetuositate omnes ad mortem trahentem* [3]. » Cependant le terme *meretrix* dicté à l'Apôtre par l'Esprit-Saint, est trop énergique, et les explications que les commentateurs y ont ajoutées,

[1] « ... Veni, ostendam tibi damnationem meretricis magnæ... Et vidi mu- « lierem sedentem super bestiam coccineam... habentem capita septem et « cornua decem. — Et mulier erat circumdata purpura et coccino et inaurata « auro et lapide pretioso et margaritis, habens poculum aureum in manu sua, « plenum abominatione, et immunditia fornicationis ejus : » v. 3 et 4.

[2] « Bestia, diabolus — vitia. » S. Melit. *Clavis, de best.* xxvii, 1, 5, et S. Grégoire le G. — « Peccatum criminale. » — Rhaban Maur. — « Bestia, homines criminaliter viventes. » Petrus cap. — « Bestiarum nomine bestialis carnis motus figurantur. » *Distinct. monastic.* lib. i, *de Bestia.* — « Leo, diabolus. » S. Melit. *Clavis, de best.* xxxviii, 3. — Ap. *Spicil. Solesm.* t. iii, pp. 48, 49 et 51.

[3] Pars vi, fol. 376, v.; in-fol., J. Amorbach, Bâle, 1504.

sont trop caractéristiques pour n'avoir pas été traduits dans leur acception positive, par des artistes plus capables de saisir le sens littéral que le sens figuré : il est donc très-naturel que le Moyen-Age ait pris la *Mulier sedens super bestiam* pour en faire un type de la luxure. Aussi, j'incline à penser que la femme décochant une flèche au lapin, le plus lascif des animaux, n'est autre chose que la personnification du troisième péché capital. Comme dans la vision apocalyptique, la chasseresse de l'aumônière est *circumdata purpura et inaurata auro,* et elle a pour monture un animal hybride aux couleurs éclatantes ; toutefois, on aperçoit ici entre le texte et l'image, de notables différences que le caprice des peintres peut seul expliquer. En effet, une miniature du VIIIe siècle, à la bibliothèque publique de Valenciennes, représente la grande Babylone, les bras étendus et les mains vides [1] ; une autre figure du XIe siècle, plus conforme au livre sacré, élève la coupe d'or pleine du sang des Martyrs, qu'elle va porter à ses lèvres [2], et la légende *Mulier super bestiam* ne laisse aucun doute sur son identité. Il est vrai, toutes les gravures plus ou moins anciennes de la *Meretrix magna* que j'ai rencontrées, lui mettent également une coupe à la main; mais si cet attribut a pu être supprimé une fois au VIIIe siècle, il n'est pas invraisemblable qu'on l'ait, au XIVe, métamorphosé en arc, arme de guerre qui répand le sang dont

[1] *Appocalipsis* (sic) *figurata cum libro sermonum sancti Augustini,* n° 92, A, 6, 12. Ce curieux manuscrit provient de l'abbaye de Saint-Amand et renferme trente-huit miniatures. On lit à la fin, cette ligne qui indique le nom du copiste : « *Ego Otoltus indignus presbyter scripsi.* » *Catalogue des mss. de la bibl. de Valenciennes,* par J. MANGEART, bibliothécaire, p. 78, Paris, 1860, et communications de M. l'abbé Dehaisnes.

[2] Bibl. imp. sup. latin, 1075. *Les Arts sompt.* t. I, pl. 63. — Et vidi mulierem ebriam de sanguine Sanctorum et de sanguine Martyrum Jesu. *Apoc.* c. XVII, v. 6.

s'enivre la royale prostituée [1]; l'hypothèse est d'autant mieux fondée, qu'il a fallu moins de scrupule pour altérer l'Écriture à propos d'un meuble profane, que sur la page même du texte interprété.

Une variété plus grande encore règne entre les diverses effigies de la Bête; l'*Apocalypsis figurata* de Valenciennes lui donne un corps de monstre marin n'ayant qu'une tête unique, empanachée de six serpents, et le manuscrit de la bibliothèque impériale la peint avec un corps de cheval sur des jambes de lion, une tête de hyène et un serpent au lieu de queue : la Bible d'Halberstadt [2], le *Theatrum biblicum* [3] et Jauregui [4] l'ont représentée heptacéphale et ailée. Le dernier néanmoins, resté fidèle aux griffes de lion, a gravé un monstre orné d'une tête plus grosse que les six autres, et cette tête seule a des cornes. D'autre part le R. P. Luiz de Alcasar, s'appuyant sur la conformité des descriptions, affirme que la Bête du chapitre XVII de l'Apocalypse est la même chose que le dragon sortant de la mer, au chapitre XIII [5], et la Bible imprimée chez Michel Sonnius [6] ne donne qu'une seule tête à ce dragon. De telles anomalies sont facilement explicables, car les versets prophétiques, « *septem capita, septem montes sunt, super quos mulier sedet et reges septem sunt, — Quinque ceciderunt, unus est et alius nondum venit* [7], » — ont laissé

[1] Cum qua fornicati sunt reges terræ et inebriati sunt qui inhabitant terram de vino prostitutionis ejus. *Apoc.* c. XVII, v. 2.

[2] Traduction en bas allemand; *gedrucket and fulendet in der stad Halberstad.* 1522, grav. sur bois.

[3] Edité par Nicolas Pescatore, oblong. 1674. *Apocalypse*, fig. 19 et 23

[4] Auteur des gravures du livre d'Alcasar.

[5] *Vestigatio arcani sensus in Apoc.*, Anvers, 1614, in fol., pp. 614, 665, etc.

[6] 1586, in-fol. pp. 1277 et 1281.

[7] *Apoc.* c. XVII, v. 9 et 10. Le visionnaire Silésien Christophe Kotter, qui lui aussi a vu une bête symbolique « *cum auribus in formam episcopalis mitræ acuminatis*, » ne lui donne qu'une seule tête. *Lux in tenebris*, fig. du c. XIV.

toute latitude aux artistes. Mais un point sur lequel tout le monde tombe d'accord, c'est que la bête apparue à saint Jean est le démon lui-même[1]; or un livre presque contemporain de notre aumônière puisqu'il date de 1268, dit en parlant du griffon, — *cist oisel senefie diable*[2] ! Il serait donc peu étonnant qu'un brodeur du XIVe siècle, voulant figurer la luxure suivant les données apocalyptiques, l'eût placée sur un griffon monocéphale, rendu analogue au monstre de l'Écriture par l'addition des cornes et la queue immense qui balayait les étoiles[3].

L'identité du groupe inférieur constatée, reste à expliquer le personnage d'en haut. Il serait possible d'y reconnaître l'ange révélateur de Pathmos; pourtant, son attitude à la fois calme et menaçante, la position relative qu'il occupe, me portent à en faire la vertu opposée au vice jeté sous ses pieds, c'est-à-dire la chasteté foudroyant la luxure, et mieux encore si l'on n'accepte du lapin que son naturel timide et inoffensif, la pureté céleste protectrice de l'innocence contre les passions charnelles[4]. L'or étant moyen préservatif aussi

[1] Le cardinal HUGUES, le R. P. LUIZ DE ALCASAR, RIBERA cité par ce dernier et le R. P. BLAISE VIÉGAS, *Comm. exegetici in Apocal.* Paris 1606 in-4° sect. II, p. 830, « Sedet (mulier) super bestiam coccineam, id est super diabolum. »

[2] *Bestiaire* manuscrit de la bibl. de l'Arsenal, cité par Mme FÉLICIE D'AYZAC, *Revue de l'Art chrétien*, t. IV, p. 241.

[3] « Et cauda ejus trahebat tertiam partem stellarum. » *Apoc.* c. XII, v. 3.

[4] Albert Durer a placé un lapin aux pieds d'une de ses vierges. — Les publications de D. J. B. Pitra sur la symbolique ne m'ont rien fourni relativement au lapin, *cuniculus*, voici quelques extraits de ce que j'y ai rencontré sur le lièvre. — « LEPUS, timoratus homo. » S. MELITON, *Clavis, de best.*, LVIII. — L'Anonyme dominicain, après avoir dit que la fouine (*mustela*) joue avec le lièvre, mais finit par le mordre à la gorge, le tuer et le dévorer, ajoute : « Sic mundus vel diabolus ludit cum homine, quando prosperitates transmittit; sed in fine mordendo morsu guttur ejus fortissime stringit. » Ap. *Spic. Solesm.* t. III, p. 74. Ces textes ne s'éloignent pas trop de ma seconde interprétation.

bien qu'agent corrupteur, un tel sujet convient parfaitement à une bourse.

Il resterait maintenant à déterminer le nom du possesseur primitif des aumônières, et le motif qui les renferma dans le trésor d'une abbaye, pour la plus grande satisfaction des archéologues à venir ; mais la solution de tels problèmes exigerait des documents qui me font défaut. On peut seulement affirmer que ces objets, où le luxe éclate toujours malgré les injures du temps, ont appartenu à de grands seigneurs, puisqu'aux chevaliers seuls ou aux nobles dames étaient réservés le velours et les ornements dorés[1] ; mais à quels seigneurs ? Les comtes de Bar, Renaud II et Thibaut Ier furent inhumés à Saint-Mihiel en 1170 et 1214 [2], années qui ne concordent guères avec les dates assignées à nos monuments ; je lis dans la *Gallia christiana* que l'abbé Pierre fit en 1279 un échange avec le comte Thibaut II[3], et l'attribution à ce prince serait plus admissible, puisqu'il régna de 1240 à 1297. Des données aussi vagues ne constituent pas une raison suffisante ; il vaut donc mieux rester dans l'incertitude, que de mettre sur le compte d'un personnage connu, des meubles qui ont pu servir aussi bien à quelques membres de sa famille ou de son entourage.

[1] Lacurne de sainte Palaye, *Mémoires sur l'anc. chevalerie*, t. I, notes, pp. 340, 342.

[2] André Duchesne, *Histoire de la Maison de Bar-le-Duc*, pp. 27 et 31.

[3] T. XIII, col. 1278. Il s'agit de Pierre II, 36e abbé de Saint-Mihiel.

CH. DE LINAS.

PRÉCIS



DE L'HISTOIRE DE L'ART CHRÉTIEN

en France et en Belgique.

TROISIÈME ARTICLE *.

CHAPITRE PREMIER.

SIÈCLES ANTÉRIEURS A CHARLEMAGNE.

ARTICLE I. — *Architecture. (Style Latin.)*

DATES HISTORIQUES. — Si l'on adopte le système chronologique qui considère comme contemporains des Apôtres, saint Denis, saint Martial, saint Saturnin et divers autres fondateurs des églises de France, il faut admettre en même temps que des églises ou tout au moins des chapelles ont été érigées dans les Gaules dès le Ier siècle : car d'antiques légendes constatent qu'ils eurent soin d'ériger des temples au vrai Dieu : c'est ainsi que celle de saint Martial, insérée dans le Bréviaire de Limoges, nous dit que ce disciple du Sauveur, envoyé par saint Pierre, dédia des oratoires élevés à Marie,

* Voir le numéro de juin 1860, page 288.

non-seulement à Mende, mais à Clermont, au Puy et à Roc Amadour du Quercy. Quoiqu'il en soit de cette question chronologique, que nous n'avons pas mission d'aborder ici, il est tout au moins incontestable que, dès le IIIe siècle, des cryptes et des chapelles furent construites dans nos contrées.

Dans les endroits où sévissait la persécution, on célébrait les saints Mystères dans l'intérieur des maisons ou dans des retraites souterraines : telles étaient la crypte de Reims, mentionnée dans le testament de saint Remi; celle de Soissons, où les fidèles allaient recueillir les exhortations de saint Crépin et de saint Crépinien. Là où régnait un peu plus de liberté, on érigeait des chapelles dans des lieux écartés, aux extrémités des villes ou hors de leurs murs. Telles étaient celles de saint Firmin à Amiens, de saint Sinice à Soissons. On donnait le nom de *martyrie* aux cryptes où étaient déposés les corps de ceux qui avaient versé leur sang pour la foi et qui devenaient naturellement un lieu de rendez-vous religieux pour les fidèles.

La conversion de Constantin devait peu à peu propager la liberté religieuse dans tout l'empire. Aussi dès le IVe siècle, des églises importantes sont construites à Arras, à Amiens, à Reims, à Saint-Quentin, à Tours, à Amboise, à Langeais et dans les provinces méridionales. — Vers le milieu du Ve siècle, saint Patien de Lyon répare sa cathédrale et la décore de marbres et de mosaïques qui excitent l'admiration des fidèles.

En 460, Perpétuus, évêque de Tours, consacra l'église qu'il avait érigée sur le tombeau de saint Martin. Elle avait 160 pieds de longueur, 60 de largeur et 45 de hauteur jusqu'à la voûte. On y comptait 52 fenêtres, 120 colonnes et 8 portes.

La conversion de Clovis (496) activa puissamment ce mou-

vement religieux. Le vainqueur de Tolbiac fit élever à ses frais un grand nombre d'églises et de monastères : Saint-Pierre et Saint-Paul à Paris, Saint-Mesmin à Orléans, Saint-Pierre à Chartres, la Trinité à Strasbourg, etc. Grégoire de Tours nous décrit en ces termes l'église que l'évêque saint Numatius construisit à Clermont-Ferrand en l'honneur de saint Étienne : « Il fit bâtir l'église qui subsiste encore et qui est la plus ancienne de celles qu'on voit dans l'intérieur de la ville. Elle a 150 pieds de long, 60 de large et 50 pieds de haut dans l'intérieur de la nef jusqu'à la charpente. Au devant est une abside de forme ronde, et de chaque côté s'étendent des ailes d'une élégante structure. L'édifice entier est disposé en forme de croix ; il a 42 fenêtres, 70 colonnes et 8 portes. Les parois de la nef sont ornées de plusieurs espèces de marbres ajustés ensemble ; l'édifice entier fut achevé dans l'espace de douze ans. »

Childebert, pour racheter sa participation au meurtre de ses neveux, fit construire diverses basiliques et l'abbaye de Saint-Vincent près de Paris, qui depuis prit le nom de Saint-Germain-des-Prés. Ses colonnes étaient en marbre et son pavé en mosaïque. Des peintures sur fond d'or décoraient les murs ; le toit était revêtu de lames de cuivre doré.

Clotaire I[er] fonda Saint-Médard de Soissons et Saint-Ouen de Rouen. Il employa pour architectes les Goths qui habitaient alors le midi des Gaules ; ils avaient conservé beaucoup mieux que les Francs la tradition des constructeurs romains et travaillaient assez habilement le marbre blanc, qu'on n'exploitait alors que dans les Pyrénées. — Agricole, évêque de Châlons, construisit dans cette ville un grand nombre d'édifices religieux et entr'autres une église ornée de marbres de diverses couleurs et de peintures en mosaïque.

Tous ces monuments furent bientôt surpassés en magnifi-

cence par l'abbaye de Saint-Denis, que firent ériger Dagobert Ier et son successeur Clovis II (638-656). On substitua des tapisseries aux peintures pour la décoration des murailles ; on fit entrer 8,000 livres de plomb dans la couverture. Ces sortes de toiture, où l'on admettait aussi des lames de cuivre et d'argent, eurent souvent un triste sort. Elles tentèrent de tout temps la cupidité des malfaiteurs, et, dans les jours de disette, elles servirent plus d'une fois à apaiser la faim du peuple.

Sainte Bathilde fonda successivement l'abbaye de Corbie (657) et celle de Chelles (662).

Saint Éloi, connu surtout pour ses travaux d'orfèvrerie, n'était pas étranger à l'architecture. Il érigea un monastère à Solignac, près de Limoges, et construisit à Paris les églises Saint-Paul et Saint-Martial.

Saint Didier, de Cahors, construisit une chapelle dont la décoration produisit tant d'effet, qu'un Anonyme contemporain nous dit qu'en y entrant on se croyait en Paradis.

Pépin le Bref fonda divers monastères et rebâtit plusieurs églises. Il protégea les arts avec le même zèle qu'avaient montré avant lui Clovis, Childebert II, Clotaire, Chilpéric Ier, Childebert III et Gontrand.

La Belgique ne fut guère convertie au Christianisme qu'au VIIe siècle. C'est à cette époque que surgissent des églises et des monastères à Maëstricht, à Anvers, à Gand, à Bruges, à Saint-Trond ; mais antérieurement des églises avaient été élevées à Trèves par Agritius (en 328), à Tongres par saint Materne (328), à Tournai par saint Piat (290) et saint Éleuthère (Ve siècle), etc.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX. — L'étude des monuments primitifs du Christianisme n'est pas encore assez avancée pour qu'on puisse assigner des caractères bien positifs à l'architecture

de cette époque, et surtout déterminer les modifications accomplies siècle par siècle. Il nous reste si peu de vestiges antérieurs au XIe siècle, qu'on est exposé parfois à trop généraliser devant un nombre insuffisant de faits. Les dates de ces monuments soint loin d'ailleurs d'être précises. Les historiens nous en fournissent bien quelques-unes; mais beaucoup d'églises qui n'étaient pas nées viables s'écroulaient moins d'un siècle après leur construction; d'autres étaient la proie des incendies ou des dévastations : il est donc presque impossible, dans bien des cas, de distinguer l'époque de la construction primitive et des réédifications successives. En face de ces incertitudes, deux tendances opposées peuvent se produire. Certains antiquaires, ne se basant que sur la méthode d'observation, font table rase des documents historiques, se montrent incrédules aux témoignages des chroniqueurs, en ne jugeant l'âge des monuments que par les caractères de leur architecture. Cette méthode, quand elle est trop exclusive, peut avoir de graves inconvénients, surtout en ce qui concerne les églises de style latin; en effet, il nous reste trop peu de monuments de ces temps reculés pour que l'on puisse déterminer les caractères spéciaux propres à chaque siècle; nous savons que l'art ne resta point stationnaire pendant sept cents ans, qu'à des époques de progrès ont succédé des époques de décadence : mais l'étude de toutes ces nuances chronologiques n'offre pas assez de certitude pour qu'on puisse l'opposer incontestablement au texte des historiens. D'un autre côté, quelques antiquaires, marchant sur les traces de leurs devanciers du XVIIIe siècle, accordent une confiance trop absolue aux récits des chroniqueurs, ne tiennent pas compte de tout ce qu'il peut y avoir d'incomplet ou d'exagéré dans leurs descriptions, et les croient de préférence à l'acte de naissance que présentent parfois les carac-

tères authentiques de l'architecture. Ces deux méthodes, quand elles sont absolues, exclusives, nous paraissent mauvaises. Il faut les combiner ensemble pour arriver à la vérité, ou du moins le plus près possible de la vérité.

Les constructions religieuses de cette époque, tout en reproduisant le type général de la basilique, se ressentent de l'ignorance générale du temps. Si l'art était en décadence à Rome, il devait naturellement tomber encore plus bas dans les contrées éloignées du foyer de la civilisation. Il existait, il est vrai, dans les Gaules et surtout dans les provinces du Midi, un bon nombre de monuments romains qui dataient des bonnes époques de l'art; mais les artistes manquaient pour en reproduire le style; et d'ailleurs, c'étaient des arcs de triomphe, des cirques, des amphithéâtres, des portes, des monuments militaires, dont la physionomie ne pouvait pas être reproduite dans des édifices religieux. Leur influence ne pouvait s'exercer que par rapport à la maçonnerie : aussi les églises du Midi sont mieux construites que dans le Nord, où le style est lourd, rampant, rudimentaire. Dans les campagnes, c'étaient des bâtiments de forme oblongue ressemblant assez à nos granges; des murailles en torchis ou en cailloutage supportaient des combles en bois recouverts de tuiles, de chaume ou de planches goudronnées.

L'innovation la plus saillante de l'architecture est l'importance que prend l'arcade et l'addition des transsepts qui donnent à l'ensemble du monument la forme d'une croix. Les façades sont sévères, peu ornementées. L'absence de grandes voûtes, des balustrades, des arcs-boutants, des roses, des meneaux, des décorations végétales, qui n'apparaissent que plus tard, sont les principaux caractères négatifs de cette phase primordiale de l'Art. Du IVe siècle jusqu'à Charlemagne, il y eut décadence progressive : l'imitation de l'an-

tique devint de plus en plus défectueuse, sans que le génie de l'innovation pût encore prendre son essor.

PLAN. — A partir du Ve siècle, la façade regarda toujours le couchant et le chevet fut tourné vers l'orient. Cette orientation resta pour les siècles suivants une règle liturgique presque invariable. — Dès le VIe siècle, le plan primitif des basiliques latines commence à se modifier : ainsi saint Germain, qui traça celui de l'église Saint-Vincent, à Paris, y fit élever quatre autels et non pas un seul, comme c'était l'usage de Rome. Les églises rurales sont de simples rectangles terminés par une abside semi-circulaire ou carrée. Les plus grands monuments sont rarement divisés en trois nefs par par deux rangs de colonnes. Les collatéraux sont terminés par des absides qui sont parfois plus grandes que celles du centre. En général le chœur est plus bas que la nef, et les collatéraux sont plus étroits que la nef majeure. On ne compte encore que trois chapelles. Toutes les églises n'ont pas de transsept, c'est-à-dire de nef transversale perpendiculaire à l'axe de l'édifice. Il arrive parfois que, sans se produire au dehors, ils se dessinent à l'intérieur par la disposition des piliers.

Il y avait quelques églises d'un plan circulaire, à l'imitation du saint Sépulcre. Tel était Saint-Germain-le-Rond, à Paris, et la basilique qu'éleva, à Tours, sur le tombeau de saint Martin, l'évêque Perpetuus.

D'autres églises mérovingiennes affectaient la forme des édifices profanes des Romains, des Thermes, des Prétoires, et ce n'est qu'à la longue que disparut l'inévitable anarchie qui régna dans les règles relatives à la disposition intérieure de monuments qui ne pouvaient point trouver de modèles dans l'antiquité.

CRYPTES. — Les basiliques primitives, comme nous l'avons

fait remarquer, avaient une *confession*, c'est-à-dire une cellule élevée au-dessus du sol et plantée en contrebas, qui servait tout à la fois d'estrade à l'autel et de tombeau à un corps saint. Au VIII[e] siècle, la confession fut remplacée par une crypte (de κρυπτος, caché), véritable caveau, entièrement enfoui sous le sol, régnant sous le sanctuaire et parfois même sous une partie des nefs. Elle était voûtée dans le genre romain et supportée par des piliers plus ou moins nombreux. On y trouve parfois de précieux débris de sculptures païennes, qu'on a sanctifiées en leur donnant une pieuse destination. Parmi les cryptes, dont l'ensemble ou quelques parties remontent aux siècles mérovingiens, on peut citer celles de Saint-Irénée de Lyon, de Saint-Benigne à Dijon, de Saint-Laurent à Grenoble. Cette dernière a une voûte en berceau; ses transsepts sont terminés par une abside semi-circulaire; les chapitaux nous offrent des colombes tenant un épi à leur bec, des croix, un vase d'où sortent deux guirlandes. Les colonnes sont en marbre exotique et proviennent sans doute de quelque monument romain.

APPAREIL. — On sait que l'appareil est la dimension, la forme et l'ajustement relatif des divers matériaux qui entrent dans une construction. On nomme *appareil irrégulier* ou *opus insertum* une construction faite de pierres inégales, non taillées, posées en remplissage, sans observation d'assises. Le *grand appareil* se compose de pierres de taille juxtaposées sans ciment et par assises inégales. Le *petit appareil* est formé de petits moëllons cubiques de 8 à 12 centimètres, posés par assises dans un blocage à bain de ciment. Ces sortes de construction sont souvent sillonnées de plusieurs grandes zônes de briques qui servent tout à la fois d'ornements et de régulateurs pour maintenir le niveau des pierres du revêtement. Ces cordons sont composés de deux, trois, et parfois

même de six ou sept briques séparées par d'épaisses couches de ciment. Quand les moëllons, au lieu d'être cubiques, ont la forme de briques de 25 centimètres de long, c'est le *petit appareil allongé*. Le *moyen appareil*, comme son nom l'indique, tient le milieu entre le grand et le petit. Les pierres, de dimension variable, sont tantôt cimentées, tantôt liées par des queues d'aronde. L'*appareil réticulé* présente des pièces de revêtement taillées avec soin et offrant par leur disposition l'apparence des mailles d'un filet ou des cases d'un damier. L'*appareil en épi* ou *arêtes de poissons* (*opus spicatum*) se compose de pierres plates, posées à plat l'une sur l'autre, de manière à former entre elles un angle plus ou moins ouvert. L'*appareil polychrome* est un assortiment de matériaux de diverses couleurs, dont la disposition produit l'effet de grosses mosaïques.

Du Ve au IXe siècle, les murs sont généralement construits en matériaux de petit appareil, séparés par une couche épaisse de mortier et par des bandes horizontales de briques. C'est ce que les écrivains du temps désignent sous le nom de *more romano*. Les parements seuls sont en pierre; l'intérieur est rempli en blocage. Les briques jouent un grand rôle dans l'ornement. Elles sont alternées dans les cintres avec des claveaux de pierre, et, par leurs dessins symétriques, elles forment une agréable décoration qui se détache sur le ton grisâtre de la pierre; elles simulent même des corniches et des moulures. Dans la Bourgogne, dans le Lyonnais et dans quelques autres provinces du Centre et du Midi, où la pierre de taille est résistante et peut se débiter en grands échantillons, on trouve à cette époque des murs de moyen appareil; on rencontre aussi exceptionnellement des murailles entièrement en briques ou dont le parement se compose de marbres et de silex, et quelques exemples des appa-

reils réticulés et en arêtes de poissons. Beaucoup d'églises de campagne étaient entièrement bâties en bois.

CONTREFORTS. — Quand on essaya de voûter en arête les nefs latérales (ce qui fut rare à cette époque), on chercha à résister à la poussée de ces voûtes par des renforts en maçonnerie, auxquels on donna le nom de contreforts. Ce sont ou des colonnes engagées dans la maçonnerie, ou des pilastres en forme de parallélogrammes, très larges, peu saillants, sans sculptures ni moulures, et terminés par une retraite en larmier. Ils sont appliqués aux façades principales et aux angles des églises et ne s'élèvent pas toujours jusqu'au haut de la toiture.

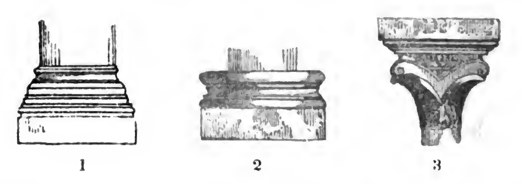
CORNICHES ET MODILLONS. — L'entablement, qui occupait une place si importante dans l'architecture romaine, est supprimé dans les monuments de l'époque latine et du Moyen-Age. La corniche seule n'a point disparu ; elle se profile sous la forme de larges bandeaux découpés en arcatures semi-circulaires, ou chargés de moulures rectilignes ou ondulées. Dans l'antiquité, les ordres dorique, corinthien et composite admettaient des modillons ou mutules qui étaient censés représenter l'extrémité de la charpente du comble : telle est l'origine des modillons ou corbeaux du Moyen-Age, qui soutiennent la corniche. Pendant la période mérovingienne, ce sont de simples cubes plus ou moins saillants taillés en biseau ou en tête de clou.

PORTES. — Deux pieds droits ou deux colonnes appliquées sur le nu du mur supportent un arc en plein cintre, avec ou sans moulures. Les bases toujours carrées sont surmontées d'un linteau. Le tympan est quelquefois ciselé en damier. Le cintre est ordinairement alterné de claveaux de pierre et de briques, et entouré d'un cordon en briques ou d'une saillie en pierre. Dans quelques provinces on alternait des pierres

de diverses couleurs. Cet usage a longtemps subsisté en Auvergne : on trouve dans cette province des portes carrées, terminées par un tympan aigu. A l'intérieur, les portes étaient fermées par des rideaux.

FENÊTRES. — Elles sont cintrées, étroites, évasées à l'intérieur de l'église, et d'une hauteur double de leur largeur. Le cintre repose ordinairement sur des pilastres. Elles sont toujours dépourvues de colonnes et de meneaux et presque toujours de moulures. Elles étaient closes par des pierres percées à jour ou par des treillis de bois. La façade principale est quelquefois percée d'une ouverture ronde (*oculus*), destinée à éclairer les combles : ce fut l'origine des rosaces du Moyen-Age.

PILIERS ET COLONNES. — Les bases se composent d'une plinthe et d'un nombre indéterminé de moulures, les unes en relief (tores ou boudins), les autres en creux (scoties, gorges, talons), d'autres plates (filets, listels, bandes, larmiers) (*fig.* 1 *et* 2). Des fûts massifs, courts et trapus, ou des pieds-droits,


1 2 3

s'élèvent sur ces piédestaux étroits et carrés. Les chapitaux sont une imitation grossière du Corinthien. Leurs feuilles supportent les angles de l'abaque et se recourbent en volute (*fig.* 3). Le fleuron du tailloir est capricieusement remplacé, tantôt par une demi-feuille d'acanthe, tantôt par une palmette, une rosace ou des chevrons. On conserve des cha-

piteaux mérovingiens dans les musées de Nantes, Arles, Évreux, etc. Nous avons publié le dessin de ceux de Saint-Gervais de Rouen (tome III de la *Revue*, page 232). Ceux qui proviennent du Midi sont d'une meilleure exécution; ils portent l'empreinte de l'influence qu'a dû exercer sur les artistes la vue des beaux modèles antiques.

Les premiers constructeurs chrétiens, sentant parfois leur impuissance à tailler des fûts cylindriques et surtout des chapitaux, les prirent tout faits dans les ruines des monuments païens. Ils ne tenaient compte ni de leur grosseur ni de leurs proportions; tantôt ils en supprimaient la base, tantôt ils en écornaient les chapitaux : pour eux c'était autant une décoration qu'un support : c'est ainsi qu'on oublia les règles des anciens qui déterminaient les rapports entre le diamètre et la hauteur des colonnes.

ARCADES. — Les arcades, qui mettent la nef majeure en communication avec ses bas-côtés, sont à plein cintre, avec des briques entremêlées aux claveaux, et reposent immédiatement sur des pilastres ou des colonnes. L'arc triomphal, c'est-à-dire la grande arcade qui sépare la nef du chœur, était souvent décorée de peintures et d'inscriptions.

VOUTES. — Les premiers architectes chrétiens n'ont point pu surmonter la difficulté de construire de grandes voûtes à plein cintre. Ils laissaient à nu la charpente des nefs ou bien en cachaient la vue par un plafond en bois peint ou doré, comme dans les basiliques italiennes. Les voûtes des cryptes et des absides étaient construites *en berceau*, c'est-à-dire simplement formées par la prolongation non interrompue de la surface intérieure ou *intrados* de l'arc. La voûte d'arête est celle qui offre ou simule la rencontre de deux berceaux qui se croisent. Ce système fut employé pour les collatéraux, quand on ne se borna point simplement à les plafonner.

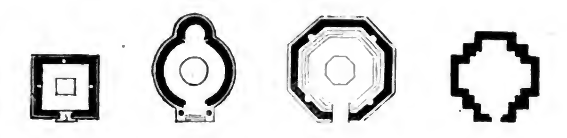
ORNEMENTATION. — Les principaux ornements décoratifs usités à cette époque, gauchement imités de l'antique, sont: des arceaux simulés sur le nu du mur, des marqueteries de granit, des incrustations en pierres de couleur ou en terre cuite, des mosaïques en verres de couleur, des croix grecques, des bâtons croisés, des rubans, des losanges, etc. Des mosaïques, des parquets en marbres polychromes paraient le chœur et le sanctuaire; le reste était en dallage ou simplement en ciment. Des peintures murales et des tapisseries décoraient l'abside.

EXEMPLES DU STYLE LATIN ANTÉRIEURS AU IXe SIÈCLE. — Le centre actuel de la cathédrale de Trèves constitue la basilique primitive bâtie en 328 par l'évêque Agritius. Elle formait un carré parfait de 132 pieds de long sur 121 pieds de large. L'intérieur était partagé en trois nefs par quatre colonnes. Les murs, revêtus de petites pierres calcaires alternant avec des cordons de briques, ont cinq pieds d'épaisseur.

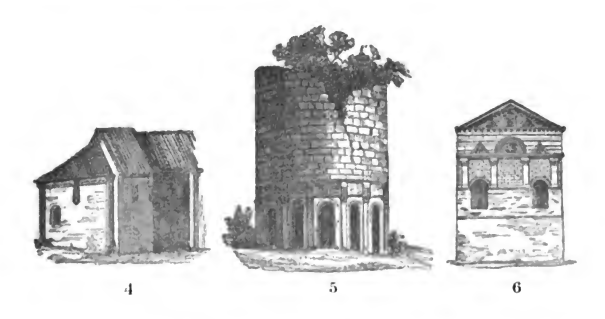
La façade de l'église de Savenay (Maine-et-Loire) paraît dater du VIIe ou VIIIe siècle. Sa maçonnerie irrégulière nous montre le type grossier d'une église rurale de cette époque. L'appareil se compose de pierres irrégulières réunies par des couches inégales de mortier; des chaînes de briques disposées en épis ou à plat partagent les zônes. On voit au sommet de l'ancien galbe un triangle en briques : c'est sans doute un symbole de la Trinité. Des briques et des claveaux en tuffau blanc se combinent ensemble peur former l'archivolte qui se dessine au-dessus des deux fenêtres.

La chapelle Saint-Quesnin, à Vaison (Vaucluse), n'a qu'une nef (*fig.* 4). Ses murs épais sont consolidés par des contreforts et des colonnes engagées; son abside est triangulaire. Elle paraît dater du VIe siècle. Ajoutons toutefois que quelques archéologues ne la font remonter qu'au IXe.

On sait que pendant les six premiers siècles le baptême fut administré dans des baptistères, petits édifices situés au midi des Cathédrales. Leur plan était souvent octogone; il affectait parfois, mais rarement, d'autres formes : nous dondons ici les principales.



On considère l'église de Lansleff (Côtes-du-Nord), comme un baptistère antérieur au VIII[e] siècle (*fig.* 5).



4 5 6

Le baptistère de Saint-Jean de Poitiers (*fig.* 6), qui sert aujourd'hui de Musée à la Société des Antiquaires de l'Ouest, conservait encore au XIII[e] siècle sa destination primitive. On l'a considéré longtemps comme d'origine romaine. Mais son plan en forme de croix, sa piscine à gradins, les poissons sculptés sur les chapitaux, démontrent que ce monument est

d'origine chrétienne et qu'il a été construit pour l'administration du Baptême. L'opinion la plus vraisemblable est qu'il fut construit du Ve au VIIe siècle. Le porche du sud-ouest est une addition du XIe siècle. Deux fenêtres cintrées sont percées dans la façade ; quatre pilastres à grossiers chapiteaux soutiennent un cordon qui sert de base à deux frontons et à un arc archivolté. L'ensemble de l'exécution est fort barbare ; mais ce monument n'en est pas moins un des plus curieux de la France, à cause de son antiquité, et il est à regretter que divers actes de vandalisme, dont quelques-uns sont assez récents, aient dénaturé le caractère de diverses parties.

On croit également pouvoir ranger parmi les monuments antérieurs au IXe siècle :

L'église de Venasques (Vaucluse);

Saint-Jean à Saumur;

Saint-Eusèbe à Gennes (Maine-et-Loire);

Portion de Saint-Pierre du Mans;

Chapelle de Langon (Ille-et-Vilaine);

Saint-André à Domagné (Ille-et-Vilaine);

La crypte de Saint-Laurent à Grenoble;

Quelques parties de celle de Saint-Quentin, etc.

MONASTÈRES ET ERMITAGES. — La fondation du monastère de Lérins date du commencement du Ve siècle. Au VIe siècle, nous voyons s'élever des monastères à Paris, Reims, Beauvais, Amiens, Laon, Tours, Lyon, Autun, Poitiers, Angoulême, Loches, Chinon, Arles, Nogent, Bourges, etc. Le VIIe siècle voit construire ceux de Corbie, de Péronne, de Saint-Germer de Flay, de Saint-Omer, de Saint-Valery, de Noyon, etc. Leur nombre était dès-lors si considérable qu'on en comptait soixante dans le seul diocèse de Vienne. Presque toutes les villes de la Lorraine et de l'Alsace doivent leur

origine aux premières fondations bénédictines. Les églises primitives des monastères sont dédiées le plus souvent à la sainte Vierge ou à saint Pierre. Les autres vocables le plus répandus sont ceux de saint Jean, sainte Croix, saint Denys, saint Symphorien.

Nous parlerons plus tard de la division intérieure des monastères. Bornons-nous à dire maintenant que les abbayes de fondation royale déployaient un grand luxe de décorations, tandis que les autres, érigés par la piété des fidèles, étaient souvent d'une apparence plus que modeste, construits en bois et couverts de chaume, de genets ou de bruyères.

La plupart des grottes qui ont servi jadis d'ermitages ont malheureusement perdu leur caractère primitif par suite de reconstructions successives : celle de Saint-Aubin, à Saint-Germain-la-Rivière (Gironde), a conservé son ancien aspect. C'est une grotte, maçonnée en briques et moëllons, divisée en trois travées par des arcs doubleaux ; on y pénètre par un couloir de vingt mètres de longueur.

Les religieux du monastère de Marmoutier, fondé par saint Martin, se creusèrent des cellules dans les roches calcaires qui bordent la Loire. On voit encore aujourd'hui sur les bords de l'Indre une suite de grottes du même genre qui ont donné naissance à la célèbre abbaye de Fontgombaud.

L'ABBÉ J. CORBLET.

(La suite à un prochain numéro.)

MONUMENTS

du Bienheureux Thomas Hélye, de Biville.

Thomas Hélye naquit à Biville, doyenné de la Hague et diocèse de Coutances. Issu de parents vertueux et sincèrement chrétiens, l'enfant qui devait un jour mériter le titre de *Bienheureux*, sut mettre à profit l'instruction qui lui fut départie, et, dès son jeune âge, donna des marques non équivoques des grandes vertus qui ont illustré sa vie. Parvenu à l'adolescence, il sentit le besoin de consacrer ses jours aux œuvres de la charité chrétienne, et, pour cela, il accepta la tâche difficile et délicate de l'instruction des enfants. La ville de Cherbourg fut longtemps témoin de son zèle et de son dévouement dans le modeste rôle d'instituteur. Mais une maladie grave l'ayant forcé de quitter ses fonctions, il dut retourner à Biville. Là, vivant dans les solitudes du rivage de la mer, il redoubla ses austérités, et fut bientôt proclamé partout comme un saint. L'illustre Hugues de Morville, qui occupait alors le siége épiscopal de Coutances, voulut s'assurer par lui-même de ce que la renommée racontait de Thomas Hélye, et frappé du caractère de sainteté qu'il trouva chez

son humble diocésain, il l'engagea à embrasser l'état ecclésiastique, dans lequel il pourrait travailler plus efficacement à la gloire de Dieu, en coopérant directement au salut de ses frères. Quoique effrayé du fardeau qu'on voulait lui imposer, Thomas se soumit néanmoins ; mais avant de recevoir les Ordres sacrés, il demanda et obtint la permission d'aller à Paris étudier la Théologie sous le célèbre Hugues de Saint-Cher. Il y demeura quatre ans, après lesquels il fut élevé au sacerdoce. Dès-lors il se livra tout entier à la prédication ; les diocèses de Bayeux, de Lisieux, et surtout de Coutances et d'Avranches, furent retrempés par son zèle infatigable ; car, aux merveilleux effets de sa parole entraînante se joignait une vie si austère, que, dans ses missions, il parcourait souvent nu-pieds des distances considérables. Épuisé de fatigues après un long exercice de ce pénible ministère, il dut retourner momentanément à Biville. Dès que ses forces furent un peu réparées, Hugues de Morville, voulant utiliser encore le zèle du saint prêtre, le nomma à la cure de Saint-Maurice, au même diocèse ; Thomas accepta, surtout parce que, comme le lui disait son Évêque, *il y avait là beaucoup de pauvres à nourrir, de malades à consoler et à soulager, beaucoup de sueurs et de fatigues ; et voilà*, ajoutait le Prélat, *la dîme et les avantages que je vous offre*. Mais il ne fut là que peu de temps, et revint à Vauville, près Biville, terminer saintement une vie toute remplie de vertus et de bonnes œuvres.

Depuis la mort du Bienheureux, arrivée le 19 octobre 1257, sa réputation de sainteté a crû chaque jour dans la contrée, et son tombeau, érigé dans le chœur de l'église de Biville, a été, sans interruption, un but de pèlerinage très fréquenté. Deux ans seulement après son décès, on s'occupait de le canoniser. L'affaire, reprise plusieurs fois et toujours

inachevée, vient enfin de recevoir une heureuse solution. Rome, après avoir constaté la perpétuité des hommages rendus au saint prêtre, connu dans la contrée sous le nom du *Bienheureux Thomas Hélye,* en a autorisé le culte public dans le diocèse de Coutances et d'Avranches, et, le 19 octobre dernier, six Évêques ayant à leur tête Monseigneur l'Archevêque de Rouen, célébraient solennellement l'anniversaire de la mort du Bienheureux, au milieu d'une foule d'au moins vingt mille pèlerins.

J'ai passé sous silence une tradition fort ancienne qui donne à Thomas Hélye le titre d'aumônier du roi saint Louis, ce titre lui étant contesté par plusieurs savants. Néanmoins, il faudra bien en dire un mot et hasarder quelques arguments à ce sujet, en parlant des monuments conservés à Biville, qui sont l'objet principal de cette notice.

1° Le Calice. Un dessin exact en a été donné dans les *Annales archéologiques* de M. Didron. Il est en argent doré et non d'or massif, comme on le dit par erreur. Comparé au calice trouvé, en 1854, dans le tombeau d'Hervée, évêque de Troyes, mort en 1223 *(ibid.)*, il présente avec ce dernier vase une telle similitude de forme et de dimensions, qu'on les croirait sortis tous deux de la même main : caractères qui font tout d'abord présumer qu'il date du XIIIe siècle, comme celui d'Hervée. On lit sur la bâte du pied l'inscription : *Par amour sui* (sic) *donné,* et non point : *Par amour m'a donné,* fausse leçon des *Annales.* Or, jusqu'ici, la tradition avait vu, dans cette inscription, une preuve d'un *don,* et ce don, on l'attribuait à saint Louis. Une opinion toute nouvelle qui vient de se produire, et sur laquelle je veux appeler l'attention du lecteur, prétend que ces paroles doivent être mises dans la bouche de Jésus-Christ, qui se donne *par amour* dans l'Eucharistie, et réduit ainsi à néant le sentiment de plusieurs siècles. Je répon-

drai à mes adversaires : 1° Que s'il s'agissait ici d'une pieuse légende propre à exciter la foi, elle eût été placée de manière à rester visible et à pouvoir être lue par celui qui se sert de ce vase sacré. Or, elle se trouve autour du pied qui n'a qu'un centimètre de hauteur et ne peut pas même être aperçue par le célébrant ; 2° Que le calice étant à l'usage exclusif des prêtres, l'inscription devrait être latine et tirée de l'Écriture sainte, la langue vulgaire n'étant usitée au Moyen-Age ni dans le clergé ni dans la liturgie ; 3° Qu'il n'est pas *puéril et ridicule,* comme on l'a prétendu, de prêter à saint Louis le mot *amour* pour exprimer une affection respectueuse et dévouée, ce mot étant souvent employé jadis comme synonyme d'amitié ; 4° Que si on avait fait parler Jésus-Christ, on aurait sans doute poussé l'exactitude jusqu'à lui faire dire : *Je me donne,* au lieu de *sui donné par amour?* S'il en est ainsi, comme je le pense, la nouvelle explication, au reste dénuée de preuves, demeure sans valeur et n'infirme en rien la tradition, qui n'a jamais vu là qu'un *don.*

Enfin, de quelle époque est ce calice et vient-il réellement de saint Louis? Il ne m'appartient pas de le décider. Le Congrès scientifique, qui doit se réunir à Cherbourg au mois de septembre prochain, a posé la question; espérons qu'il la résoudra.

2. La Chasuble. Sa forme paraît être celle du XIIIe siècle. Elle retombe, sur les côtés, au-dessous des mains, et n'a qu'une ouverture ronde pour passer la tête. Ses dimensions, au dos, sont : longueur, 1^m^33^c^; largeur, 1^m^33^c^; sur les bras, au plus court, 0^m^76^c^; diamètre de l'ouverture, 0^m^33^c^. Elle est aujourd'hui dans un état complet de vétusté, et l'on ne voit plus, entre les dessins du tissu, que des nuances indécises qui indiquent encore un fond de deux couleurs différentes, couleurs qu'il a été possible de reconnaître à la loupe.

Cette étoffe était d'une richesse vraiment royale ; mais trop riche et trop belle, disons-le tout d'abord, pour qu'un pauvre prêtre eût pu se donner à lui-même un tel vêtement. L'or y est prodigué et sur le fond et sur l'orfroi orné de losanges.

Le champ, aussi losangé, est semé de figures héraldiques en or, qui toutes appartiennent à saint Louis et à sa famille. On y trouve : France (la fleur de lis d'or); la reine Blanche (le château de Castille et le lion de Léon); enfin, Marguerite de Provence (l'aigle éployé de Maurienne).

Le savant M. de Caumont, qui donne une esquisse de cette chasuble dans son *Abécédaire*, a laissé échapper quelques petites erreurs de détail qu'il n'est peut-être pas inutile de rectifier. La fleur de lis, le château, les lions et les aigles n'ont pas exactement la forme que leur attribue la gravure de M. Bouet. Quant à la couleur, M. de Caumont constate d'abord que les armes de France et de Castille sont disposées sur la même ligne et alternent; que les lions et les aigles sont agencés pareillement, toutefois sans alternance, de sorte que chaque ligne de fleur de lis et châteaux de Castille se trouve comprise entre un rang de lions et un d'aigles. Ceci est parfaitement exact. Mais le célèbre archéologue ajoute plus bas: « Comme il y a deux rangs de ces dernières armoiries (sur fond verdâtre) pour un de France et de Castille (sur fond rouge), la teinte verdâtre domine; » ici, il se trompe évidemment, car l'alternance du rouge et du vert est telle, qu'il y a parité absolue pour ces deux couleurs.

Enfin, M. de Caumont donne, sous le nom de *manipule*, ce qui n'est, à mon avis, qu'un morceau de l'étole. Sa longueur seule (plus de $1^{m}50^{c}$) prouve suffisamment que ce vêtement sacerdotal n'a jamais été destiné à être porté sur le bras.

Je pense que primitivement l'étole était rouge, avec des dessins losangés de deux grandeurs, variés et ornés de filets

d'or. Elle était bordée d'un galon étroit, mais riche et élégant, en or et en soie.

Un fait particulier à signaler touchant la chasuble, c'est qu'elle paraît être d'un seul morceau d'étoffe et sans coutures, de sorte que les dessins qui, sur le dos, sont verticaux, affectent sur les bras et le devant une position toute différente.

Après tous ces détails, ne peut-on pas dire que la chasuble de Biville porte en caractères précis la date de sa confection et les preuves de son origine? Tout, en effet, convient à saint Louis et à lui seul, et lui seul aussi a pu la donner au Bienheureux. On sait que le saint Roi faisait confectionner des étoffes *à ses armes* : c'est ce que Joinville nous apprend lui-même dans ses Mémoires[1] (1re p., n. 15): « Et ceste chose, « dit-il, me ramenti le père le Roy qui or en droit est (Phi- « lippe-le-Bel) pour les cottes brodéez à armer que en fait hui « et le jour, et li disoie que oncques en la voie d'outre-mer là « où je fuz je n'i vi cottes brodéez ne les Roy ne les autrui, « et il me dit qu'il avoit tiex atours brodés de ses armes qui « li avoient cousté huit cens livres parisis. Et je li diz que il « les eust miex employés se li les eust donnez pour Dieu et « eust fait ses atours de bon cendal enforcié de ses armes, si « comme son père faisoit (saint Louis). » On sait aussi que le saint Roi aimait à donner de ces étoffes aux églises et aux prêtres qu'il affectionnait. Or, c'est bien ici l'étoffe *battue à ses armes;* d'où aurait-elle pu venir au Bienheureux, sinon de saint Louis lui-même, comme la tradition l'a toujours prétendu?

[1] Joinville écrivait ses Mémoires sous le règne de Philippe-le-Bel, fils de Philippe-le-Hardi. C'était à celui-ci que le bon Sénéchal parlait de la coutume de saint Louis, par rapport aux étoffes qu'il faisait fabriquer. Ce texte ne peut donc présenter aucune ambiguité.

Maintenant il est difficile de supposer que le Bienheureux ait reçu ces objets, si riches pour le temps, ou même qu'ils aient été donnés après sa mort à l'église qui renferme son tombeau, sans admettre de sa part des relations assez intimes avec le saint Roi. Quelles étaient ces relations? Était-il aumônier de saint Louis, comme on l'a cru depuis des siècles, et d'où lui est venu ce titre? Il me semble qu'il n'est pas nécessaire, pour expliquer la tradition, de prouver que Thomas Hélye ait vécu à la cour et y ait rempli les fonctions d'aumônier en titre. Il suffit que le saint Roi visitant la Basse-Normandie, où l'on sait qu'il demeura assez longtemps, ait entendu parler de ce prêtre si célèbre dans la contrée par la sainteté de sa vie, le zèle infatigable de ses prédications et même ses miracles, qu'il l'ait appelé près de sa personne pour recevoir ses conseils et s'édifier par ses exemples, et qu'après lui avoir fait remplir en sa présence quelque fonction du saint ministère, il lui ait donné comme marque de sa pieuse admiration les objets précieux dont il est ici question. D'ailleurs, les titres d'*aumônier* et de *chapelain* étaient-ils identiques au XIIIe siècle, comme ils le sont aujourd'hui? Est-il improbable qu'en preuve de sa haute confiance, saint Louis ait chargé le Bienheureux de la distribution de ses aumônes dans la contrée, fonctions qui lui auraient mérité dans le pays le surnom d'Aumônier de saint Louis, que la tradition lui a conservé.

3° Bas-relief. Un savant qui refuse au Bienheureux Thomas le titre d'aumônier de saint Louis, prétend que « cette « tradition n'apparaît qu'au XVIe siècle, c'est-à-dire 350 ans « après le fait en question, et que les documents authen- « tiques et contemporains sont tous de nature à nous la faire « suspecter. » Quels sont ces documents? On ne les a pas produits jusqu'ici. Tout porte à croire, d'ailleurs, qu'ils ne

sont que négatifs et seulement de nature à faire chercher ailleurs la preuve du fait. On a répondu que, d'après la date de plusieurs tableaux « représentant le Bienheureux Thomas « avec le titre d'Aumônier de saint Louis, et un devant d'au-« tel beaucoup plus ancien montrant le Bienheureux exer-« çant près du saint Roi les fonctions d'aumônier, » on pourrait penser avec raison que la tradition est antérieure au XVI[e] siècle. On ajoutait que des bas-reliefs récemment trouvés à Biville venaient fortifier la tradition et la faire remonter plus haut que ne le croit le savant historien. Or, voici quels sont ces bas-reliefs :

Il y a sept ou huit ans, on réparait le chœur de Biville [1]. La pioche des ouvriers, occupés à déblayer le terrain, brisa contre l'autel trois pierres rectangulaires de 0[m]70[c] sur 0[m]45[c]. Ce ne fut qu'à la troisième que l'on reconnut dans ces dalles des bas-reliefs retournés. On prit alors, malheureusement trop tard, les précautions nécessaires pour relever intacts les deux autres fragments, qui ont été depuis fixés sur les murs latéraux du chœur. Ces débris allaient être détruits si un ecclésiastique du pays, averti de la trouvaille, n'avait point demandé qu'on voulût bien les lui donner. Il fut alors assez heureux pour les restaurer et il s'empressa de demander leur rétablissement dans l'église de Biville.

Quels sont ces bas-reliefs et en quoi peuvent-ils contribuer à fortifier la tradition du pays ?

Le premier représente sainte Anne donnant une leçon de lecture à la sainte Vierge. Ce sujet n'ayant aucune espèce de rapport avec la question qui nous occupe, je ne m'y arrêterai pas.

[1] Ce chœur est du beau XIII[e] siècle et pourrait bien avoir été bâti des dons de saint Louis, sur le tombeau de celui dont il avait admiré les vertus.

Le second ne peut évidemment convenir qu'à saint Louis. C'est un roi, puisqu'il est couronné et qu'il tient de la main droite un sceptre fleurdelisé et de la gauche la main de justice ; c'est un roi canonisé, puisqu'il est représenté enlevé au ciel sur les aîles d'un ange. Cet ange développe un philactère, sur lequel était peinte une inscription malheureusement effacée par le badigeon.

Les derniers sujets sont : 1° un roi et deux reines. Le roi a la couronne en tête et porte à droite le sceptre ; la main gauche est passée en partie dans la ceinture bouclée, à laquelle sont suspendues, à droite l'aumônière, à gauche une dague dans son fourreau. Il faut remarquer que le costume, du moins pour la robe et le manteau, est tout-à-fait semblable à celui de saint Louis.

2° Une reine jeune, le front ceint d'une couronne non fleuronnée ; elle porte aussi dans sa main droite un sceptre un peu plus court. Le bras gauche soutient un livre fermé. La robe traînante était toute d'or (ces reliefs étaient enluminés) et recouverte d'un manteau de pourpre brodé d'or.

3° Enfin, une femme de taille plus élevée tenant un livre ouvert de la main gauche. Elle n'a pas de couronne et son bras droit manque entièrement. La figure fort belle, remplie de noblesse et de dignité, annonce un âge plus avancé que la reine dont j'ai parlé plus haut. Le costume, quoique différent, paraît aussi très-riche, et la robe a dû être dorée. La coiffure ressemble à celle que l'on voit sur la tête de la reine Blanche. (V. MONTFAUCON, *Mon. de la monar. Franç.*, t. II, pl. 17).

Maintenant, s'il m'était permis d'émettre une opinion sur ces monuments, je dirais qu'on ne peut y trouver que la famille de saint Louis, savoir : le saint Roi, Philippe-le-Hardi, son fils, Blanche de Castille, sa mère, et sa femme Margue-

rite de Provence. Et quels autres personnages pourrait-on y reconnaître? Ces bas-reliefs, étant exactement de la même forme et de la même dimension, doivent s'accorder pour les sujets comme ils s'accordent pour tout le reste, et je ne vois pas comment saint Louis aurait pu être placé dans un ouvrage complet avec d'autres personnages que ceux de sa famille; je dis *ouvrage complet* parce qu'il me paraît évident que tous ces sujets faisaient partie ou d'un devant d'autel ou d'un tombeau.

Or, comment expliquer les effigies de toute cette illustre maison présentes dans l'église de Biville, si le Bienheureux n'avait pas eu avec elle des relations intimes et s'il n'avait été pour le pieux roi qu'un saint prêtre connu seulement par hasard? A quelque époque que remontent ces sculptures, elles confirment la tradition, et si, comme je le pense, elles appartiennent au XVe siècle, elles prouvent que cette tradition est plus vieille qu'on ne l'a prétendu. Les écrivains du XVIe siècle n'ont fait que la constater, et je ne m'expliquerais pas comment ils auraient inventé, trois cent cinquante ans après, pour le Bienheureux Thomas, un titre dont il n'eût jamais été question auparavant.

Je conclurai de tout cela, que, malgré le silence des premiers historiens, on ne peut rejeter absolument la tradition qui donne au Bienheureux Thomas le titre d'Aumônier de saint Louis, soit que ce titre lui soit venu du saint Roi, soit comme je l'ai dit, qu'il lui ait été décerné par ses contemporains à la suite des relations nouées avec la famille dont on a figuré ensuite tous les membres autour de son tombeau, comme un *ex voto* de reconnaissance et de dévouement.

L'ABBÉ L. GODEFROY.

DE QUELQUES PARTICULARITÉS ✓

Relatives à la Sépulture chrétienne du Moyen-Age

INHUMATION DANS LE PARVIS DES ÉGLISES.
BATONS SUR LES MORTS. — ORIENTATION DES ECCLÉSIASTIQUES.
PAILLE DANS LES CERCUEILS.

En 1859 et en 1860, j'ai fouillé l'ancienne église d'Etran, près Dieppe, édifice abandonné depuis la Révolution et complètement démoli en 1831. Mon but en explorant cette vieille enceinte, entièrement sécularisée aujourd'hui, était d'étudier la sépulture chrétienne du Moyen-Age, encore peu connue dans ses détails intimes. Cette fouille m'a en effet révélé d'importantes particularités qui se retrouveront sans doute ailleurs, mais sur lesquelles je crois utile d'appeler l'attention de ceux de nos confrères qui s'intéressent à la liturgie et à l'archéologie funéraires. J'exposerai en quelques mots le résumé général de mon exploration ; je ferai ensuite ressortir quelques-unes des conséquences qui en découlent.

Je fouillai d'abord le porche, aître ou parvis de cette église romane, et je le trouvai pavé de sarcophages de pierre. Ces cercueils, faits en moëllon et de plusieurs morceaux, présen-

tent, pour la tête, une entaille qui se rencontre fréquemment du XI[e] au XIII[e] siècle, non-seulement en Normandie, mais en France et en Angleterre [1]. Ces dix-huit tombeaux, fermés avec du mortier, contenaient chacun un cadavre déposé dans son suaire de toile, la face au ciel et les bras croisés sur la poitrine. Tous étaient orientés, la tête à l'ouest et les pieds à l'orient. Un seul nous a montré sur sa poitrine un bâton de coudrier sur lequel nous aurons à revenir.

Dans l'intérieur de la nef romane, j'ai rencontré plus de vingt sépultures déposées presque toutes dans des cercueils de bois. Autour des corps, et surtout vers le bassin, se trouvaient des vases de terre remplis de charbon de bois, anciennes cassolettes d'encens qui avaient fumé le jour de l'inhumation. Sur presque tous ces défunts, et souvent près des épaules, nous avons recueilli de petites pièces en argent ou en billon. Ces inhumations devaient dater du XIII[e] au XV[e] siècle; d'après la forme des vases et le type des monnaies, le plus grand nombre devait appartenir au XIV[e].

Sous le clocher, qui était aussi roman, et dans le chœur qui avait été ajouté au XVI[e] siècle, nous avons reconnu une douzaine de sépultures appartenant pour la plupart à des prêtres, curés ou vicaires de la paroisse. Des pierres tombales datant de 1540 et de 1580, des ornements sacerdotaux, indiquaient avec assez de précision le XVI[e] et le XVII[e] siècle.

Deux particularités se sont révélées sur ces inhumations ecclésiastiques. La première, c'est que la plupart des corps étaient déposés dans des cercueils de bois remplis de paille dont nous reconnaissions aisément la trace. La seconde, c'est que

[1] *Sépult. gaul., rom., franq. et norm.*, p. 322-23, 332-36. — *Mém. de la Soc. des Antiq. de Norm.*, t. XXI, p. 11-21; t. XXV, p. 129-37. — *Archæologia*, vol. XXXVI et XXXVII. — *Bull. mon.*, t. XXV, p. 103-32. — *The illustrat. London news*, du 21 juin 1856, p. 691.

sur huit ou dix ecclésiastiques, deux étaient inhumés la tête vers l'autel et les pieds vers le peuple, tandis que tous les autres avaient, comme tout le monde, les pieds à l'orient et la tête à l'occident.

Ces modestes découvertes nous fournissent l'occasion de traiter quatre points liturgiques ou disciplinaires de la sépulture du Moyen-Age. Le premier est relatif aux inhumations à la porte ou au parvis des églises; le second concerne l'usage de placer des bâtons sur les morts; le troisième a rapport à une orientation particulière aux ecclésiastiques; le quatrième enfin se rattache à la coutume de les déposer sur la paille. Nous ne dirons que quelques mots de ces matières intéressantes qu'il suffit d'indiquer pour appeler sur elles l'attention des liturgistes, des antiquaires et des ecclésiologues.

I.— Inhumer dans l'aître de l'église fut une coutume spéciale et universelle aux siècles de foi, surtout à ceux qui vont du IX[e] au XII[e] siècle. Parmi les monuments qui démontrent cet usage, nous citerons en dehors de nos cercueils d'Étran le sarcophage de pierre trouvé en décembre 1858 devant l'église de Roux-Mesnil près Arques, et surtout les sépultures rencontrées en 1856 au parvis de l'église romane de Bouteilles, près Dieppe[1]. Nous citerons aussi les trois rangs de cercueils observés en 1847 devant le portail de Sainte-Croix de Bordeaux[2]; les tombeaux aperçus, en 1812, devant la porte de l'abbaye de Saint-Denis[3]; les sépultures remarquées,

[1] *Note sur des sépult. anglo-norm., trouvées à Bouteilles, près Dieppe*, en 1856, p. 2-6. — *Archæologia*, vol. XXXVII. — *Sépult. gaul., rom., franq. et norm.*, p. 333-35. — *Mém. de la Soc. des Antiq. de Norm*, t. XXII, p. 131-34.

[2] RABANIS, *Compte-rendu des trav. de la Commission des Mon. hist. de la Gironde*, année 1847, p. 23.

[3] LEGRAND D'AUSSY, *Des sépult. nationales*, p. 366.

en 1828, dans l'aître de la Cathédrale de Rouen[1]; les dix cercueils de pierre recueillis en 1854 devant la porte de Saint-Denis de Lillebonne, et surtout le curieux cimetière du parvis de l'abbaye d'Echternach, dans le Luxembourg, connu sous le nom de *Paradis*, et trouvé rempli de sépultures en 1852[2].

Parmi les saints personnages qui voulurent par piété occuper cette place de pénitence et d'humiliation chrétienne, nous citerons saint Augustin de Cantorbéry et ses successeurs jusqu'au VIII[e] siècle[3], saint Loup de Sens (623)[4], saint Swithin de Winchester (862), saint Angilbert, abbé de Saint-Riquier (IX[e] siècle)[5], Pépin-le-Bref (768)[6], Hugues-Capet (996), les deux Richard de Normandie (1006-26)[7], Constance de Bretagne (1091)[8], Geoffroy de Montbray, évêque de Coutances (1093)[9] et le seigneur Normannus de Eslettes (XI[e] siècle)[10].

[1] DELAQUERRIÈRE, *Descript. hist. des maisons de Rouen*, t. II, p. 130. — *Journal de Rouen* du 6 octobre 1828. — *Archæologia*, vol. XXXVII, p. 413. — *Bull. mon.*, t. XXV.

[2] Namur, *Publications de la Soc. archéol. du Luxembourg*, t. XIII, p. 56.

[3] DEVILLE, *Tombeaux de la Cathéd. de Rouen*, p. 16.

[4] L'abbé BRULLÉE, *Hist. de l'abb. de Sainte-Colombe-lez-Sens*, p. 42.

[5] *Mém. de la Soc. d'émul. d'Abbeville*, années 1852-57, p. 144.

[6] LEGRAND D'AUSSY, *Des Sépult. nationales*, p. 366.

[7] DUDON DE SAINT-QUENTIN, p. 56-57. — *Neustria pia*, p. 210. — *Mém. de la Soc. des Antiq. de Norm.*, t. XVII, p. 3, ad calcem. — *Les Églises de l'arrond. du Hâvre*, t. II, p. 40. — LICQUET, *Hist. de Normandie*, t. I, p. 149 et 219. — FALLUE, *Hist. de l'abb. de Fécamp*, p. 86.

[8] *Archæologia*, vol. XXXVII, p. 406-8. — *Bull. mon.* t. XXV, p. 129-30. — *Sépult. chrét. de la pér. anglo-norm. trouv. à Bouteilles*, en 1857, p. 28.

[9] *Gallia christiana*, t. XI, p. 872. — L'abbé LECANU, *Hist. des Évêques de Coutances*, p. 129. — L. DELISLE, *Mém. de la Soc. des Antiq. de Norm.* t. XVIII, p. 3, ad calcem

[10] *Cartul. de l'abb. de Sainte-Trinité du Mont de Rouen*, p. 456, n. 416, éditée par M. Deville dans la *Collect. des Mon. inédits de l'hist. de France*, 1841.

Du reste, un des plus savants liturgistes que la France ait produits, le célèbre Jean-Baptiste Thiers, curé de Champ-Rond et de Vibraye, démontre, dans sa *Dissertation sur le porche des églises,* que d'après les Pères et les coutumes liturgiques, « c'estoit sous les porches et à l'entrée des églises que l'on enterroit les empereurs chrestiens, les évesques et les autres fidèles; que ce fut là que l'empereur Constance fit enterrer le grand Constantin, son père; que c'est pour cette raison que l'on encensoit autrefois ces lieux et qu'en quelques endroits l'on y fait encore aujourd'hui des prières et l'on y chante des litanies [1]. »

Fleury, dans son *Histoire de l'Église,* Lebeau, dans celle *du Bas-Empire*, racontent également que Constantin-le-Grand fut inhumé à Constantinople dans un cercueil de porphyre qui n'était pas dans l'église même, mais dans le vestibule de la basilique des saints Apôtres [2]. Un siècle après, Théodose fut déposé à son tour dans le mausolée de Constantin [3]. « Ces empereurs tenaient à grande faveur d'être ensevelis à l'entrée de l'église des saints Apôtres et de servir de « portiers aux pescheurs, » dit excellemment saint Jean Chrysostôme [4].

Un autre liturgiste non moins renommé que Thiers, Lebrun-Desmarettes, nous apprend que « dans le porche de l'illustre église de Saint-Pierre de Vienne (en Dauphiné), furent enterrés Giselle ou Gislette, femme de Hugues, comte de Vienne et d'Arles, roi de Bourgogne et empereur d'Italie; un certain Gérard, fort illustre, nommé *le père de la ville de*

[1] J.-B. Thiers, *Dissertation sur le porche des églises*, p. 21.
[2] Fleury, *Hist. de l'Église*, t. xii, liv. xi, p. 260.
[3] Lebeau, *Hist. du Bas-Empire*, t. i, liv. v, p. 609 et t. v, liv. xxv, p. 461.
[4] *Vie de saint Clair*, en 1656, p. 201

Vienne, mort en 1050, et l'abbé Guillaume, mort en 1224[1]. »

Enfin, notre grand archéologue moderne, M. de Caumont, de Caen, nous apprend qu'à Saint-Restitut, près Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme), il a lu « sous le porche de l'église d'anciennes inscriptions tumulaires qui mériteraient de figurer dans la collection épigraphique du Midi de la France[2]. »

II.—J'ai dit que dans un des cercueils de pierre du parvis d'Étran, j'avais, le 11 mars 1859, recueilli, couchée sur un corps, une baguette de coudrier de 40 à 50 centimètres de longueur. Ce cercueil en moëllon, qui possédait une entaille pour la tête du défunt, me parait dater du XII[e] siècle.

Quel pouvait être le sens de cette verge ou le motif de ce dépôt? Je l'ignore; mais ce que je puis assurer, c'est que le fait n'est pas sans exemple dans les sépultures chrétiennes de cette époque et même dans les sépultures de la période franque. Le premier exemple que je puisse citer et le plus rapproché de nos contrées, s'est rencontré dans la célèbre abbaye de Saint-Wandrille. En 1671, lorsque le prieur Dom Laurent Hunault fit opérer dans l'église les démolitions qui précédèrent les reconstructions nouvelles, il trouva quatre cercueils contenant avec le corps des religieux des bottines de cuir et une baguette de coudrier de la longueur du tombeau[3].

M. Thaurin raconte qu'en 1838 le sieur Poisson, propriétaire au Tremblay, près le Neubourg (Eure), creusant dans sa cour le long d'un mur voisin du cimetière et de l'église, trouva toute une rangée de cercueils de plâtre. Ces sarcophages encore entiers renfermaient chacun un squelette d'a-

[1] Lebrun-Desmarettes, *Voyages liturgiques en France,* par le sieur de Mauléon, p. 38.

[2] De Caumont, *Bulletin monumental,* t. xxv, p. 218.

[3] Guilmeth, *Descript. géogr., hist., statist. et mon. des arrond. d'Yvetot,* etc., t. ii, p. 173.

dulte parfaitement intact. D'après M. Poisson, qui a ouvert ces sépultures, un grand bâton, aux extrémités duquel il n'y avait aucun appendice métallique, se trouvait couché au côté droit de quelques-uns des squelettes [1].



Tombe trouvée à Sainte-Geneviève.

Les 10 et 11 mars 1855, M. Godard-Faultrier découvrit dans l'église de Toussaint, à Angers, deux cercueils en tuf qui contenaient des sépultures d'abbés encore reconnaissables à leurs vêtements, à leurs chaussures et à leur crosse de cuivre doré. L'un des deux contenait les débris d'un bâton de bois, long de $1^{m}70^{c}$ [2].

Dans sa *Statistique monumentale de Paris*, M. Albert Lenoir fait figurer parmi les tombes monastiques de sainte Geneviève, visitées en 1807, des bâtons, verges ou roseaux que les religieux semblent tenir dans leurs mains. Ces sépultures nous paraissent rémonter au XIIIe siècle [3].

Montfaucon raconte que le tombeau de la reine Bilichilde, épouse de Childéric II, fut découvert en 1645, dans le chœur de Saint-Germain-des-Prés. Visité de nouveau en 1656, on

[1] THAURIN, *Journal de Rouen* du 13 juin 1856.

[2] GODARD-FAULTRIER, *Répertoire archéol. de l'Anjou*, août 1860, p. 250.

[3] A. LENOIR, *Statistique monum. de Paris*, 13e livraison, pl. XI, fig. 1 et 10.

n'y trouva plus que des ossements déplacés, un bâton de coudrier rompu en deux et quelques herbes odoriférantes [1].

Le fait de la découverte d'un bâton dans le tombeau de l'épouse de Childéric II est également confirmé par l'autorité de Mabillon, dans son *Discours sur les anciennes sépultures de nos rois* [2].

Enfin à Oberflacht, en Wurtemberg, dans cette série de quarante tombeaux souabiens de l'époque carlovingienne qu'a visités, en 1846, le capitaine Von Durrich, il s'est rencontré dans les n°s 7 et 24 des baguettes de noisetier longues de sept pieds, et couchées sur des morts qui avaient les mains croisées [3].

III.—La troisième observation que nous aient suggérée les sépultures d'Étran est relative à l'orientation et spécialement à l'orientation des ecclésiastiques. Comme je l'ai déjà dit, deux corps inhumés dans le chœur d'Étran affectaient une direction particulière, et ces corps avaient appartenu à des prêtres, comme le prouvaient les pierres tombales et les ornements dont ils étaient enveloppés.

Cependant d'autres prêtres, soit dans le chœur, soit dans la nef, soit au parvis, avaient été inhumés suivant la coutume générale. Pourquoi donc deux d'entre eux faisaient-ils exception? Pourquoi ceux-là avaient-ils les pieds vers le peuple et la tête vers l'autel? Nous croyons qu'en déposant ainsi ces corps, nos pères ont obéi à une croyance qui régnait encore dans notre enfance. Nous avons entendu dire « qu'au jour du jugement les fidèles ressuscitant devront regarder les pasteurs, tandis que les pasteurs devront regarder le trou-

[1] MONTFAUCON, *Les Mon. de la monarchie françoise*, t. I, p. 173-75.

[2] MABILLON, *Mém. de l'Acad. des inscript. et belles-lett.*, t. II, p. 641-42.

[3] VON DURRICH et W. MENZEL, *Die heidengraber am Lupfen, bei Oberflacht*, p. 9, 12 et 13 et pl. IX, fig. 6 et 30.

peau, et tourner vers lui leur face renouvelée. Puis, après s'être reconnus, tous ensemble devront s'acheminer vers la vallée de Josaphat. »

Maintenant cette croyance et cette direction sont-elles anciennes et à quelle époque peut-on les faire remonter? C'est ce qu'il nous a paru intéressant de rechercher.

Nous pensons que cette coutume est assez récente; qu'elle n'a pris naissance parmi nous qu'au XVI[e] siècle et qu'elle ne s'y est bien établie qu'au XVII[e]. Nous croyons qu'au XIII[e], au XIV[e] et au XV[e] siècle tous les chrétiens indifféremment, prêtres ou laïques, étaient déposés soit dans les cimetières, soit dans les églises, les pieds à l'orient et la tête à l'occident, afin de se réveiller la face vers le Souverain Juge. Ce fut, du reste, le rite de tous les peuples et de tous les âges.

Nous allons essayer d'établir par les monuments, les Rituels et les règlements ecclésiastiques, la date de l'usage qui nous occupe.

Le 3 janvier 1851, M. Godard-Faultrier visita dans le chœur de la cathédrale d'Angers, les corps de plusieurs évêques. Il n'en trouva que deux qui eussent les pieds vers l'occident. Le premier était Jean Olivier, mort en 1540; le second était Henri Arnaud, décédé en 1692 [1].

M. Godard ajoute à ce propos que « cette orientation est nouvelle » et qu'elle est contraire à la pratique ancienne. « Toutefois, continue-t-il, M. l'abbé Delaunay, qui paraît avoir fait des recherches à ce sujet, a démontré que la coutume de déposer la tête des ecclésiastiques vers l'orient remontait au moins au XVI[e] siècle [2]. »

[1] Godard-Faultrier, *Mém. de la soc. d'agric. sciences et arts d'Angers*, 2[e] série, 2[e] vol. : tiré à part, p. 28-30.

[2] Id., *ibid*.

Cependant de nos jours ce dernier usage a complètement prévalu dans le diocèse d'Angers, car le plus récent Rituel cité par M. Godard-Faultrier dit expressément : « Le corps des laïques est exposé la tête à l'occident et semble regarder l'autel d'où vient le salut. Au contraire, le corps des prêtres descend pour ainsi dire de l'autel, et est censé regarder le peuple afin de le bénir. » Autrefois c'était le contraire, ajoute avec raison l'archéologue d'Angers [1].

La tendance nouvelle dut être forte dans le cours du XVIIe siècle, puisque nous la voyons combattue à Reims et à Sens par les Rituels de ces deux églises. Voici en effet ce que nous lisons dans les *Voyages liturgiques* du sieur de Mauléon (Lebrun-Desmarettes) :

« Le Rituel de Sens, dit-il, publié en 1694, ordonne (à la page 158) que, selon l'ancien usage de l'Église, les corps tant des ecclésiastiques que des séculiers, seront enterrés de sorte qu'ils regardent l'orient, ayant les pieds du côté de l'autel [2]. » « Le nouveau Rituel de Reims, dit-il ailleurs, édité en 1677, ordonne que, suivant l'ancien usage, on enterre également les prêtres comme les laïques, en sorte qu'ils aient la tête du côté de la porte ou du bas de l'église, et les pieds vers l'autel. On voit, ajoute le fervent défenseur de l'antique liturgie, les évêques, les abbés et les prêtres, sur les anciens mausolées et sur les tombes, dans cette situation [3]. »

Chose surprenante ! la pratique nouvelle trouva faveur dans les ordres monastiques d'ordinaire si fortement attachés aux anciennes observances. Voici en effet ce que nous lisons dans le *Ceremoniale monasticum* publié en 1680 . « Efferetur corpus... præviis semper pedibus, sive sacerdos

[1] Id., *Ibid.*

[2] Lebrun-Desmarettes, *Voyages liturgiques en France*, p. 176.

[3] Id., *ibid.*, p. 178.

sive clericus... Ingressi ecclesiam deponunt eo modo quo deferebant nisi sit sacerdos qui debet habere caput versus altare [1].

D'après Dom Martène, il est évident qu'il n'en fut pas toujours ainsi, car les coutumes de Cluny et celles de Saint-Benigne de Dijon disent expressément : « Ponitur corpus in terram ita ut pedes sint versus orientem et caput versus occidentem [2]. » Sur ce point les Bénédictins agissaient comme les Clunistes, car on lit dans le Bréviaire de l'abbaye de Casal-Benoit : « Deponatur defunctus in sepulcrum supinus, capite ad occidentem et operiatur humo [3]. »

Le *Rituel de Rouen*, promulgué en 1739 par Nicolas de Saulx-Tavannes et réédité, en 1771, par le Cardinal de La Rochefoucauld, ne tranche pas la question pour les prêtres, mais il ne laisse soupçonner pour eux aucune exception : « Corpora defunctorum, dit-il, quando in ecclesiâ deponuntur, sepelienda sunt pedibus versus altare... vel si conduntur in oratoriis aut in capellis ponantur pedibus versis ad illorum altaria [4]. » Telle était la loi écrite ; mais évidemment dans la pratique elle subissait bien des exceptions : témoin nos sépultures d'Étran ; toutefois cette exception ne devait pas remonter bien haut.

IV.—La quatrième observation est relative à un usage qui, à diverses reprises, nous est apparu ici d'une manière claire et précise. Presque tous les corps chrétiens d'Étran, laïques ou ecclésiastiques, ont été placés dans le cercueil, couchés ou enveloppés dans de la paille. Cette coutume, qui paraît avoir persévéré dans ce pays jusqu'au XVIe et au XVIIe siècle, est

[1] *Ceremoniale monasticum*, p. 340, in-4°, 1680.
[2] Dom Martène, *De Antiquis monachorum ritibus*, p. 807.
[3] Id., *ibid.*, p. 789.
[4] *Rituale Rotomagense*, p. 151, édit. 1771.

fort ancienne dans l'Église, où elle dut être universelle. Une locution passée dans le langage populaire en trahit tout à la fois l'ancienneté et l'universalité. On dit communément en parlant d'un défunt qui n'est pas encore inhumé : « Il est sur la paille. » Il y a cent ans, cette pratique était générale dans beaucoup de diocèses et chez tous les Ordres religieux. Au commencement du dernier siècle, lorsque notre zélé liturgiste Lebrun-Desmarettes parcourait la France pour enregistrer dans un livre aujourd'hui fort recherché, toutes les coutumes religieuses de notre pays, il constata « qu'à Limoges le dernier Rituel, édité en 1698, avait encore conservé pour ce diocèse l'ancien usage de l'Église de mettre mourir le malade sur le cilice (ou sur la paille) et la cendre [1]. »

Il retrouva le même usage journellement pratiqué dans la célèbre abbaye de la Trappe, cette sévère réforme de Citeaux. « Quand les religieux sont en danger de mort, dit le voyageur rouennais, on leur donne l'Extrême-Onction, puis le Saint-Viatique, et à l'extrêmité on les met mourir sur la paille et sur la cendre, suivant l'ancien usage de l'Église et la pratique des Chartreux d'aujourd'hui [2]. »

L'archéologie vient encore dans cette circonstance nous offrir le concours de ses monuments. En 1855, lorsqu'on ouvrit à Cléry-sur-Loire le tombeau de François I[er], duc de Longueville, inhumé en 1491, on le trouva gisant « sur un amas de paille et de tiges de plantes. Cet amas était plus considérable à l'endroit de la tête [3]. »

Cette coutume doit remonter bien haut parmi nous, car nous pouvons en citer des preuves même à l'époque franque.

[1] LEBRUN-DESMARETTES, *Voyages liturgiques en France*, p. 146.
[2] ID., *ibid.*
[3] *Bulletin de la soc. archéol. de l'Orléanais*, n. 21, p. 152 ; 1856

A différentes reprises dans nos fouilles du cimetière mérovingien d'Envermeu, nous avons remarqué des traces de paille et de foin sur l'oxide des objets de fer. En 1854, nous avons, par deux différentes fois, recueilli de la mousse bien conservée que nous possédons encore [1].

Le capitaine Von Durrich, qui, en 1846, a exploré le cimetière carlovingien d'Oberflacht, dans l'ancienne Souabe, aujourd'hui le Wurtemberg, assure que tous les coffres de bois des morts étaient encore remplis de mousse ou de paille et qu'il en a trouvé dans un tel état de conservation, qu'il a pu en rapporter au Musée de Stuttgart, où on les conserve [2].

Montfaucon raconte, dans ses *Monumens de la Monarchie*, qu'au XVII[e] siècle (vers 1656), lorsqu'on ouvrit à Saint-Germain-des-Prés le tombeau de Childéric II et de Bilichilde, son épouse, la tête de cette reine mérovingienne reposait sur un coussin d'herbes odoriférantes [3].

Enfin, dans les fouilles faites à Kertch (Crimée), en 1838, par les Russes, on trouva le squelette d'une femme grecque étendu dans un tombeau et « reposant sur une couche d'herbes marines [4]. »

L'ABBÉ COCHET.

[1] *Sépult. gaul., rom., franq. et norm.*, p. 166 et 175.

[2] VON DURRICH et W. MENZEL, *Die heidengraber am Lupfen, bei Oberflecht*, p. 11 et 12.

[3] MONTFAUCON, *Les Mon. de la monarch. franç.*, t. I, p. 173-75

[4] *L'Athenæum français*, du 20 octobre 1855, p. 912.

LE

TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE GRAN

en Hongrie

D'APRÈS M. L'ABBÉ FRANZ BOCK

(*Jahrbuch der Kaiserl. Kænigl. central Commission.* — Vienne, 1859.)

SEPTIÈME ARTICLE *.

XIII.

MONSTRANCE EN ARGENT DORÉ, DU XV[e] SIÈCLE.

Le passage de l'Écriture : *Ecce tabernaculum Dei cum hominibus,* avait trouvé dans les plus anciennes monstrances une application matérielle. Pendant plus de deux siècles, ces vases, destinés à recevoir l'Eucharistie, furent construits en forme de tabernacle, de tente, qu'habitait le Saint des Saints. Beaucoup de monstrances exécutées d'après ce système nous ont été conservées. Les plus anciennes proviennent de la dernière moitié du XIV[e] siècle, c'est-à-dire d'une époque où l'usage des processions du Saint-Sacrement, propagé par la Belgique, devint plus général dans la chrétienté.

* Voir le numéro de juillet 1860, page 378.

La monstrance du trésor de Gran appartient à cette catégorie primitive. Sur une base hexagone, se dressent quatre piliers qui portent un baldaquin carré, construit avec une richesse singulière de pinacles et de contreforts, sous lequel le Saint des Saints trône comme sous une tente. A côté de cette construction se trouvent deux édicules gothiques plus petits, en forme de tour, et disposés triangulairement ; on y voit debout sur de petites colonnes les statuettes ciselées de la Mère de Dieu et de saint Jean-Baptiste.

Si l'idée de tour et de tente, comme habitation du Dieu vivant, caché sous les espèces du pain, prédomine dans l'ouvrage de l'artiste, il s'est conformé aussi dans une certaine mesure, au passage de l'Écriture : *In sole posuit tabernaculum suum*, suivant lequel s'exécutèrent les monstrances à la fin du Moyen-Age, mais surtout pendant la Renaissance et pendant l'époque de décadence et d'abâtardissement qui la suivit. La monstrance de Gran offre, dans l'intérieur de la tente, une boîte ronde, s'élevant sur un support carré en forme de console. Cette boîte, destinée à recevoir et à renfermer l'Eucharistie, est entourée d'ornements en feuillage ; sa rondeur seule ne désigne qu'imparfaitement le soleil, tandis que dans d'autres monstrances une couronne de rayons rend palpable, et matérialise en quelque sorte le passage biblique : *In sole posuit*, etc. La construction architecturale de notre objet d'art en est la partie saillante, principale, et la rondeur d'un disque imitant le soleil n'a que la valeur d'un détail ; au contraire, dans les monstrances des XVII[e] et XVIII[e] siècles, la forme en soleil devient la partie principale, et l'architecture du vase n'est plus qu'un accessoire.

Au-dessus du baldaquin de notre monstrance s'élève un second baldaquin ; il abrite un petit vase cylindrique, entouré de quatre statuettes de Saints ciselées, pareilles à celles

qui accompagnent l'Eucharistie. Ce second baldaquin est surmonté d'un troisième, au centre duquel on distingue une statuette en argent ciselé du Sauveur, représenté dans son corps glorifié, après la Résurrection. Enfin, une petite flèche de clocher, percée à jour et ornée d'un double panache, s'élève au-dessus de l'image du Christ et termine élégamment la monstrance.

Si l'on considère l'ensemble du vase, puis cette multiplicité de détails, ce luxe d'enroulements, qui annoncent déjà la décadence du style gothique, on peut rapporter la monstrance de Gran à la fin du XV[e] siècle, ou peut-être même au commencement du XVI[e].

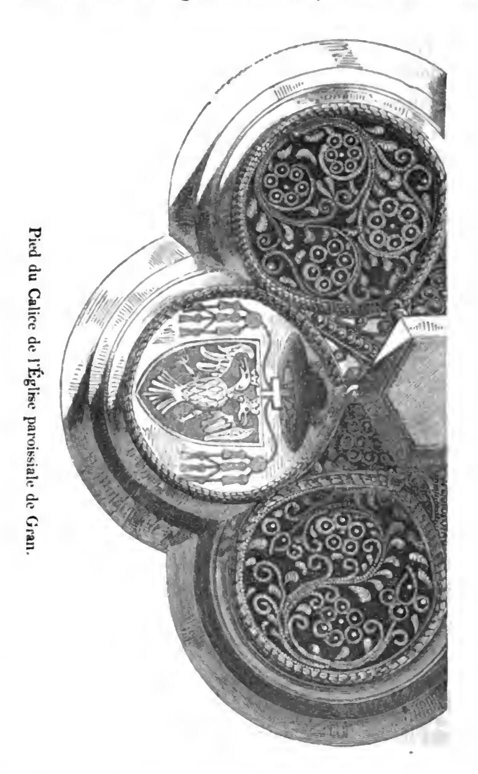
XIV.

CALICE EN ARGENT DORÉ DU XV[e] SIÈCLE.

Parmi les calices simples et sans valeur artistique de l'église paroissiale de Gran, se trouve un beau calice gothique qui ne saurait être passé sous silence dans une description des richesses que renferme le dôme, surtout lorsqu'il paraît certain que dans l'origine ce calice a dû faire partie du trésor de l'église métropolitaine et a été transporté dans l'église paroissiale par suite de circonstances ignorées.

Le pied est disposé en forme de rose à six feuilles et mesure dans sa plus grande saillie environ 14 centimètres. Au-dessus du bord, lisse et d'un profilement simple, se trouve une galerie ornée de quatre-feuilles et artistement percée à jour. Dans les six champs de ce pied, encadrés par un cordon en forme de chaine et terminés vers le haut en pointe comme une poire, on remarque des ornements qui alternent. Ainsi, un médaillon présente de petits carrés rétiformes remplis par

de petits anneaux en filigrane. Ces anneaux, à leur tour, renferment de moindres cercles de même matière en forme de feuilles de trèfle régulièrement façonnées; mais dans le



Pied du Calice de l'Église paroissiale de Gran.

médaillon voisin, le filigrane se développe en feuillage avec folioles et fleurs, et le fond sur lequel il se détache en relief

est rempli par un émail bleu foncé. Trois médaillons du pied sont ornés de cette manière avec émail et filigrane fleuri ; deux autres médaillons alternants sont simplement couverts de filigrane rétiforme, et tels que nous les avons décrits; enfin, un sixième médaillon occupe la place où, dans les autres calices, se trouve le *signaculum,* c'est-à-dire ordinairement une croix gravée ou en relief. Il est décoré d'un écu, dans la forme du XVe siècle, où se montre sur champ d'émail rouge un double aigle couronné. Au-dessus de l'écu s'élève une petite croix surmontée par le chapeau d'un dignitaire ecclésiastique; les cordons à houppes de ce chapeau pendent de deux côtés comme ornements. Il ne serait pas difficile, en suivant les indications de l'écu, de trouver dans le catalogue des dignitaires ecclésiastiques du XVe siècle, le nom et le rang de celui pour qui fut exécuté le calice ou qui le commanda pour en faire présent à l'église métropolitaine de Gran.

Les autres parties du calice ne sont pas moins remarquables que celle qui vient d'être décrite. Nous distinguerons surtout le nœud, la tige (*fistula, calamus*), dont ce nœud sépare les deux portions, puis la coupe.

Le nœud, construit hexagonalement et tenu un peu plat en forme de capsule de fruit, dans le but de rendre le maniement du vase plus facile, offre, en correspondance avec les six médaillons du pied, six quatre-feuilles creux à l'intérieur et formant à la surface six roses en émail bleu, avec une graine d'or au centre.

La tige, dans la partie qui supporte le nœud, porte sur ses six champs d'émail bleu le nom de *Maria* en écriture minuscule. D'autres lettres en or se retrouvent sur les six champs correspondants de la partie qui surmonte le nœud; mais M. Bock avoue n'avoir pu parvenir à déchiffrer leur sens collectif.

La coupe du calice affecte la forme ovale dans sa partie inférieure. Cette même partie est ornée, comme le pied, de médaillons piriformes et variés de telle sorte que dans un champ il se trouve seulement une décoration en filigrane, et que les champs voisins renferment du filigrane et de l'émail tout à la fois. Ces médaillons sont richement couronnés par des ornements à jour, en forme de fleurs de lis et rattachés les uns aux autres.

L'exécution de ce beau calice doit être placée, suivant M. l'abbé Bock, dans la première moitié du XV[e] siècle.

A. BREUIL.

(La fin à un prochain numéro).

CHRONIQUE

La *Revue Théologique* donne d'intéressants détails sur l'origine de la *Messe d'or*, c'est-à-dire de la messe qui se célèbre le mercredi des Quatre-Temps de l'Avent. Autrefois la fête de l'Annonciation se célébrait pendant l'Avent, non-seulement en Espagne, mais à ce qu'il paraît, dans toute l'église d'Occident. Ce n'est qu'au IX[e] siècle que Rome toléra l'incidence des fêtes au Carême, et que l'Annonciation reprit sa place. L'Église de France suivit bientôt l'exemple de l'Église Romaine, et l'Espagne elle-même fut ramenée à l'observance commune, mais beaucoup plus tard, vers l'an 1004. Quoique l'Annonciation eût été renvoyée de l'Avent, on ne cessa pas néanmoins d'y honorer la Sainte-Vierge d'une manière particulière et de célébrer une fête spéciale pour rappeler le mystère de l'Incarnation du Fils de Dieu. En Espagne, où le 18 de décembre avait été fixé pour l'Annonciation, on fit au même jour la fête de l'Expectation, ou de l'attente des couches de la Sainte-Vierge. Ailleurs, notamment en Allemagne, en France, en Belgique, cette solennité fut fixée au mercredi des Quatre-Temps dont la messe cadre parfaitement avec elle. Ce rite était très répandu en France : on le retrouve dans les Ordinaires de Rouen, Paris, Senlis, Noyon, Meaux, etc., et de beaucoup de monastères. C'est là l'origine de la *Messe d'or*. Mais pourquoi lui a-t-on donné ce nom ? Est-ce, comme l'ont cru quelques auteurs, parce qu'autrefois cette messe était écrite en caractères d'or ? La *Revue Théologique* n'admet point cette hypothèse, qui ne peut produire aucune preuve sérieuse; elle pense, avec Merati, que c'est la pompe qu'on déployait dans la liturgie de cette fête qui lui a fait donner le nom de *Missa aurea*.

— M. l'abbé A. de C. nous écrit : La *Revue de l'Art chrétien*, dans son numéro du mois de mars dernier, disait à propos du mouvement liturgique en France durant le XIXe siècle : « Comme le choix des éditions est encore indécis dans une quinzaine de diocèses.... M. Jouve donne à ce sujet des conseils sagement motivés et considère comme le véritable chant traditionnel celui qui a été réformé au XVIIe siècle, en Italie par les Papes, et en France par l'Épiscopat. » M. l'abbé Jouve a traité au point de vue musical le choix des éditions; qu'il me soit permis d'en dire quelques mots au point de vue typographique. L'art de la typographie n'est pas un des moins importants parmi ceux qui concourent aux splendeurs de notre culte. Sans parler des manuscrits qui sont plutôt de la calligraphie, on aime à prier Dieu dans ces beaux livres du XVIIe siècle où les caractères rouges viennent, en charmant l'œil, faire ressortir encore la netteté du texte noir. De nos jours on a fait de louables efforts pour restaurer cette belle typographie négligée pendant plusieurs années. Malines, Tours, Paris ont donné et donnent encore quelques belles éditions; mais nulle part on n'a mieux qu'à Rome conservé la beauté des anciens types; il suffit de citer pour exemple le Rituel et le Missel imprimés à la Propagande, qu'on trouve à Paris à la librairie Lecoffre. Tout y est soigné; le papier est fort, ainsi qu'il convient à des livres d'Église. En faisant un Propre dans le même format, par exemple, comme le diocèse de Cahors en a un approprié au Rituel Romain édité à Paris, on pourrait vulgariser ces produits magnifiques de l'imprimerie de la Propagande. Avec la facilité actuelle des communications, le clergé devrait prendre à Rome beaucoup de livres, et il les aurait plus beaux, plus corrects qu'ailleurs. L'augmentation des débouchés permettrait à Rome de faire bien et à bon marché. Souvent nous avons été froissé dans notre amour-propre de catholique, en voyant les éditions protestantes d'Oxford; les presses de cette métropole de l'hérésie inondent tous les pays de Bibles et de Nouveaux-Testaments si bien imprimés, que parfois des catholiques qui se les sont procurés sans connaître leur tache d'hérésie, ont peine à se défaire de si jolis volumes. Voilà ce que nous voudrions voir faire à Rome, et cela est facile si le clergé, en revenant à la liturgie de Rome, lui demande en même temps les livres qu'elle édite.





ÉTUDE

SUR

LE RETABLE D'ANCHIN[1]

PREMIER ARTICLE.

I.

LE RETABLE APRÈS LA RÉVOLUTION.

Les iconoclastes, les Vandales de 1793 ont détruit ou brûlé un nombre considérable de châsses, de statues et de peintures religieuses ; parfois pourtant, ils se sont contentés de jeter pêle-mêle, sous les combles d'un hôtel-de-ville, les œuvres d'art qui provenaient des églises et des monastères, les regardant comme des essais grossiers et barbares, comme bonnes tout au plus à entretenir ce qu'ils appelaient des superstitions ridicules et surannées. C'est sans doute ce sentiment de mépris qui avait fait transporter à Douai et jeter dans les greniers et la chapelle de l'ancien collége des Jésuites, avec d'autres objets enlevés de l'abbaye d'Anchin, un retable célèbre, peint sur bois qui, pendant plusieurs siècles, avait orné l'église de ce monastère : séparés les uns des au-

[1] Cette étude est extraite d'un ouvrage qui doit paraître incessamment et qui aura pour titre : *De l'Art chrétien en Flandre*. Douai, chez Mme veuve Adam, imprimeur.

tres, les panneaux de ce chef-d'œuvre gisaient, recouverts de poussière, au milieu d'un grand nombre d'autres tableaux, de planches sculptées, de livres et d'instruments de physique. Quand le concordat eut restauré en France le culte catholique, M. Lévesque, desservant de Cuincy, village voisin de Douai, demanda à l'un des membres de la commission du musée s'il ne pourrait pas obtenir un tableau pour son église, qui alors était très-pauvre. Il lui fut répondu qu'il n'avait qu'à se rendre dans le collége des Jésuites et à y prendre ce qui était le moins mauvais. Né à Pecquencourt, près d'Anchin, l'abbé Lévesque avait sans doute bien souvent entendu vanter le retable dont nous venons de parler : il tâcha de retrouver tous les panneaux qui le composaient ; mais le désordre était tel, qu'il ne put découvrir que le volet central, qu'il fit transporter à Cuincy. Son église, nous l'avons déjà dit, était bien triste et ses ressources bien modiques ; il n'avait pas de quoi payer un peintre de Douai, du nom de Marlier, qui avait mis en couleur la chaire et les boiseries. Que fit-il? Privé de ses six panneaux, le compartiment central du retable lui paraissait sans valeur : il l'offrit à son créancier, qui l'accepta en paiement de ce qui pouvait lui être dû. Moins artiste encore que le desservant, le peintre en bâtiments fit du tableau une porte pour une sorte d'atelier qu'il avait établi sous le toit de son habitation, destination qu'il lui conserva jusqu'en 1832, époque de sa mort.

Le docteur qui lui avait donné des soins, M. Escallier, était l'un de ces amateurs chez qui la manie de la collection peut quelquefois égarer, mais n'exclut jamais le goût du beau, l'un de ces antiquaires fins et patients qui vont cherchant, furetant partout, qui finissent toujours par posséder, parmi des médiocrités qu'ils vantent peut-être trop, des objets d'art dont ils ont su par eux-mêmes découvrir et apprécier

la valeur : hommes obscurs et utiles, que l'on a trop souvent tournés en ridicule, qui ont rendu à la science les services les plus éminents ! Après avoir acheté quelques mauvaises toiles à la veuve du peintre Marlier, M. Escallier lui demanda si elle ne possédait plus rien : elle répondit qu'il y avait au grenier une vieille planche où l'on distinguait à peine quelques personnages; et l'on monta. Le docteur, qui parvint, quoique difficilement, à découvrir quelque chose sous la couche noirâtre que la poussière, l'humidité et les années avaient étendue sur le volet, demanda ce qu'en désirait la veuve : celle-ci le lui offrant d'abord pour rien, et finissant par dire qu'elle le lui céderait volontiers pour dix francs, M. Escallier lui glissa deux louis dans la main, et fit emporter le panneau. Il était nuit quand il rentra dans sa demeure ; néanmoins, il s'occupa sur-le-champ de nettoyer sa nouvelle acquisition avec le soin, la patience et l'ardeur d'un antiquaire. Dès qu'il eut entrevu l'un des anges qui sont en adoration devant le groupe de la sainte Trinité, il commença à espérer avoir acheté une œuvre d'art; aussitôt, avec plus de vivacité que jamais, il continue son travail ; les heures de la nuit s'écoulent, passent inaperçues, et le lendemain, vers sept heures du matin, on le trouva occupé encore à son tableau ; déjà il le montrait avec l'orgueil et l'enthousiasme qui s'étaient emparés d'Archimède, quand, après être arrivé à la solution de son problème, il criait à tous les habitants de Syracuse : « Je l'ai trouvé, je l'ai trouvé ! » Le docteur Escallier avait véritablement découvert un chef-d'œuvre, bonheur qui peut arriver à beaucoup; mais, chose rare ! il l'avait compris.

Que devenaient, cependant, les autres panneaux ? Le musée de Douai leur avait donné, dans l'une de ses dépendances, un asile qui n'était guère plus hospitalier que la chapelle ou les combles du collége d'Anchin ; et même, en 1818, on se

décida à débarrasser cet établissement de tout ce qui l'encombrait, instruments de physique hors d'usage, bois à brûler, vieilles peintures sur toile ou sur chêne. Le 1er décembre, à deux heures de relevée, eut lieu la vente au plus offrant d'une foule de tableaux, que l'on appelle dans l'acte *des œuvres de rebut, hors d'état d'être conservées.* L'on commença par un lot de huit panneaux qui fut adjugé pour 3 francs au sieur Avisse, peintre à Douai ; six sujets représentant les Vertus théologales furent donnés pour 12 fr. 50 c., à l'un des ecclésiastiques qui achetèrent des tableaux pour leur église ; le reste fut cédé au même prix : deux peintures sur bois, qui ne trouvèrent pas d'amateur, sont presque certainement les deux ailes du triptyque de l'Immaculée-Conception, les pages les plus curieuses et les plus importantes qui soient au musée de Douai. Quant aux six volets du retable d'Anchin, ils furent vendus en bloc sans avoir été jugés dignes d'une désignation qui permette de les distinguer sur l'acte de vente : c'est 4 fr. 50 c. selon les uns, 7 fr. 50 selon les autres, qu'ils furent achetés par un amateur de Douai, M. Estabel. Celui-ci comprit qu'ils avaient de la valeur ; il les fit restaurer par un artiste de Paris ; et même, en 1822, il les exposa, durant plusieurs mois, dans l'atelier de M. Quecq. Quinze cents francs lui en furent offerts ; heureusement il refusa, et les fit rentrer dans sa collection.

M. Escallier les avait vus, et sans doute admirés, plus d'une fois, chez M. Estabel, qui partageait ses goûts de peintre et d'antiquaire : en contemplant le panneau qu'il avait acheté chez la veuve Marlier, il se demanda si les six volets vendus en 1818 n'en étaient pas le complément. Aussitôt il se rend chez son ami ; les dimensions sont prises, les personnages et le sujet sont étudiés : plus de doute ; ce sont bien les diverses scènes d'un vaste ensemble. « Que voulez-

vous de ces peintures? s'écrie-t-il aussitôt. Il me les faut : j'ai retrouvé la partie principale ; je veux le tout. » M. Estabel en demanda trois mille francs ; c'était trop pour le docteur, qui en offrit deux mille francs, avec promesse de payer comptant. Après une assez longue discussion, il fut convenu que le possesseur des six volets irait lui-même rendre réponse le lendemain matin. Ce fut une nuit d'angoisse que celle qui suivit : plus tard M. Escallier se plaisait à redire avec quelle fiévreuse impatience il attendait son ami : la sonnette s'agite enfin ; caché derrière un rideau, il observe ; c'est lui ! C'est lui : et il vient annoncer qu'il accepte l'offre de la veille ! L'argent était prêt ; le marché fut conclu. Tous les panneaux de l'une des œuvres les plus importantes et les plus belles de l'école flamande primitive étaient enfin réunis, grâce au goût éclairé, à l'initiative et aux sacrifices du docteur Escallier !

Ceux qui ont connu cet aimable antiquaire et visité sa riche collection ne peuvent avoir oublié avec quel bonheur, avec quel enthousiasme il faisait la description de son retable, auquel il avait donné la place d'honneur parmi ses curiosités : c'était sa joie, sa gloire, j'allais dire son idole. Plus d'une fois, il lui est arrivé, quand, le soir, il réunissait des amis, de disposer avec art, tout autour de son chef-d'œuvre, un nombre considérable de bougies, afin de mieux faire ressortir l'éclat du coloris, afin de mieux faire comprendre l'effet qu'il devait produire, avant la Révolution, sur le riche autel d'une vaste église. Mais ce n'était pas assez d'admirer et de faire admirer son tableau ; le docteur Escallier voulut en connaître complètement l'origine et l'histoire. Les armoiries de l'un des panneaux extérieurs apprenaient que cette peinture avait appartenu à l'abbaye d'Anchin ; il étudia les manuscrits qui en proviennent, et trouva, dans les travaux laissés par l'un des religieux, Dom François de Bar,

non-seulement des indications relatives au retable, mais une histoire complète de ce monastère. Il la traduisit, il l'enrichit à l'aide de documents découverts dans les archives et les bibliothèques de Lille, de Douai et d'Arras, et publia, en 1852, l'ouvrage remarquable qui a pour titre : *L'abbaye d'Anchin*. Ces études, qui le transportèrent dans les murs d'un couvent, au sein de la vie calme et pieuse des Bénédictins, réveillèrent le sentiment de la foi endormi depuis longtemps dans son cœur; comme tant d'autres, il éprouva que la science rapproche de Dieu; avant d'avoir terminé son livre, il était devenu un catholique sérieux et pratiquant. C'est le jour où il avait eu le bonheur d'être inondé des consolations de la grâce divine, qu'il prit la résolution de léguer le retable à Notre-Dame, son église paroissiale, près de laquelle se trouvait, au siècle dernier, le refuge de l'abbaye d'Anchin. Peu de temps avant sa mort, dans le testament, daté du 15 février 1857, par lequel il a donné à la ville les peintures et les antiquités qui composent le musée Escallier, il déclara de nouveau que son grand tableau à volets était par lui légué à Notre-Dame. Son désir était de le voir placé dans une chapelle construite exprès en cette église : jusqu'aujourd'hui, c'est dans l'une des salles de la sacristie qu'il est conservé. Espérons que bientôt viendra le jour où l'on accomplira le vœu de l'homme qui a fait à sa ville natale un legs si précieux et si important, où enfin l'on élèvera, de nouveau, sur un autel, dans une chapelle gothique, qui l'encadrera et le mettra en son jour, l'un des chefs-d'œuvre les plus remarquables de l'art chrétien dans la Flandre, cette page si curieuse à étudier pour l'histoire religieuse et artistique du nord de la France, ce trésor inestimable que Douai doit être aussi fier de posséder que Bruges l'est de montrer la *Châsse de sainte Ursule* et Gand la partie centrale de l'*Adoration de l'Agneau mystique*.

Ce tableau, que le temps, les révolutions, les Vandales du XVIe et du XVIIIe siècle n'ont pu détruire, qui a été exposé à tant de dangers et de vicissitudes, semble avoir été conservé, d'une manière que l'on serait tenté d'appeler providentielle, pour permettre à l'historien et au peintre d'étudier l'art chrétien dans l'école flamande primitive : jusqu'aujourd'hui il n'a pas été l'objet d'un travail sérieux et complet ; nous l'essayons.

II

LE RETABLE D'ANCHIN. — PANNEAUX EXTÉRIEURS.

Le retable provenant de l'abbaye d'Anchin et légué à l'église Notre-Dame de Douai par M. Escallier, est peint sur bois de chêne. Sa largeur est de 3m10, et sa hauteur de 1m33 pour les volets les plus élevés et de 1m13 pour les autres. Le milieu du tableau est un grand panneau divisé en trois compartiments ; deux autres panneaux plus petits, enfoncés de 10 centimètres, s'y rattachent l'un à droite et l'autre à gauche ; entre ces deux parties et celle du centre, deux volets, tournant sur des gonds, sont accrochés par des pentures; ils sont peints sur les deux faces, et, selon qu'on les ouvre ou qu'on les ferme, le retable présente un sujet différent, sans toutefois changer de dimensions. Chacun des compartiments est entouré de tringles en bois de chêne doré, qui remplacent l'encadrement primitif que Charles Coguin avait enrichi de sculptures à jour. Ce tableau est un retable, nom qui se donne aux ouvrages de sculpture et de peinture qui ornent l'autel derrière les gradins; il doit être appelé, non diptyque ou triptyque, mais polyptyque, puisqu'il se compose de neuf panneaux différents. Ces neuf panneaux sont dessinés dans

la lithographie qui accompagne cet article ; deux feuillets mobiles, dessinés des deux côtés, représentent les volets.

Les panneaux extérieurs du retable d'Anchin représentent le Triomphe de la Croix. La Croix dominant sur le monde, offerte par Jésus-Christ à la vénération de tous les hommes, honorée par la Vierge et ceux qui, à son exemple, ont vaincu la chair, par la puissance temporelle que représentent l'empereur Charlemagne, l'abbé d'Anchin et des magistrats, et par la puissance spirituelle que personnifient saint Benoit et plusieurs moines d'Anchin ; voilà l'idée générale. Le sanglant sacrifice du Golgotha a fait un sceptre glorieux de l'instrument de supplice des esclaves, il a fait aimer à l'homme la souffrance et l'humilité : l'auteur a voulu montrer que cette prodigieuse transformation est accomplie, et il a peint le Triomphe de la Croix.

Le fond du tableau est un vaste ensemble de constructions qui, prolongeant leurs ailes ou leurs colonnades d'un compartiment dans l'autre, relient entr'elles, malgré les encadrements, les quatre panneaux de la face extérieure. Au centre, en partie dans le volet mobile de droite et en partie dans celui de gauche, s'élève un péristyle, soutenu par huit colonnes d'un style tout-à-fait grec par le dessin, et pourtant aussi élancé qu'un portique ogival ; il laisse entrevoir, au second plan, un pavillon, décoré, en dehors, avec le luxe d'ornementation que la renaissance emprunta au gothique flamboyant, et offrant, en dedans, un intérieur d'église dont les colonnettes et les hautes fenêtres rappellent les cathédrales du XIIIe siècle. A droite de ce pavillon, aussi au second plan, s'offre un riche édifice genre renaissance, qui jette une aile et un portique dans le panneau de droite, et que nous croyons être le splendide quartier abbatial bâti par l'abbé Pierre Toulet vers 1460. A gauche, au contraire, entre les colonnes du

péristyle, s'ouvre une vaste plaine verdoyante et, au-delà, avec des effets de perspective parfaitement ménagés, se dessinent un arbre, un pont, un ruisseau où tourne un moulin, un bosquet, une large nappe d'eau avec un vaisseau à trois mâts, et, dans un lointain vaporeux baigné de la lumière toujours terne du ciel de la Flandre, une ville aux tours et aux clochers gothiques, des roches couronnées de ruines, et de lointaines montagnes dont l'aspect rappelle les paysages si pittoresques des bords du Rhin. A l'extrémité de ce volet, s'offre un péristyle qui sert d'entrée à une église, et dans le panneau de gauche, l'intérieur de cette église moitié ogivale, moitié romane, avec un autel au-dessus duquel sont placés le triptyque représentant le Crucifiement et la Réserve eucharistique en forme de pomme, pendant à une crosse, dont il est parlé dans François de Bar, sous Pierre Toulet et Guillaume d'Ostrel. Au-delà, le dehors du chœur de l'église d'Anchin, la tour avec oratoire en qui les vieillards du pays reconnaissent la fameuse chapelle des *Ardents*, quelques maisons à pignon ogival et une construction plus vaste surmontée d'un cadran qui est sans doute l'hôtel-de-ville de Pecquencourt construit par Pierre Toulet, occupent le second plan, tandis que le premier est formé par une colonnade grecque du style le plus sévère en qui, à la statue de Moïse et à des échappées sur l'église, nous reconnaissons la colonnade des cloîtres d'Anchin qui passaient pour les plus beaux de l'Europe. Le panneau de droite présente des arcades correspondantes, aussi sévères de style, mais plus élancées de construction, qui, par trois ouvertures, laissent apercevoir un bâtiment tout-à-fait semblable à ce qui nous reste, à Douai, de l'ancien collége d'Anchin, l'entrée de l'abbaye avec ses trois portes surmontées de cinq fenêtres accouplées auxquelles conduit un escalier en pierre, et l'église du Saint-

Sépulchre, avec son portique roman, ses trois rangées de fenêtres romano-byzantines et ogivales et ses quatre clochers romans aussi, dont on disait dans le pays :

Anchin quatre clochers
Et deux cents cloches [1].

Voilà les constructions qui forment le fond des panneaux extérieurs : ce mélange de divers styles, dans lesquels domine le genre renaissance, nous rappelle la première moitié du XVI[e] siècle; il commence à se montrer dans quelques détails de Van Eyck et de Memling; les orgues de Santa Maria di Capitolio et la façade de l'hôtel-de-ville à Cologne nous en ont fait souvenir; nous l'avons reconnu en partie dans Lucas de Leyde (1494-1537), dans les numéros 121, 122 et 123 du musée d'Anvers qui portent la date de 1515, et surtout dans le numéro 107, tableau de l'école flamande du commencement du XVI[e] siècle dont l'auteur est encore inconnu [2]; mais nous ne l'avons complètement retrouvé que dans deux tableaux sur bois de la cathédrale d'Arras dont l'un offre le millésime de 1528, dans les deux volets du musée de Douai décrits plus haut, dans une *Immaculée-Conception* que M. Escallier a aussi léguée à Notre-Dame, dans les deux imitations du tableau polyptyque que possèdent M. le docteur Tesse et M. le doyen d'Oisy-le-Verger, et dans les tronçons, les chapiteaux et les linteaux qui jonchent encore maintenant le sol où s'élevait le monastère d'Anchin.

L'artiste a voulu sans doute représenter en partie les édifices de l'abbaye qui lui commandait ce tableau; mais en même temps il a été inspiré par une idée plus élevée. Cette

[1] *Abbaye d'Anchin* et Manuscrits de François de Bar.
[2] Catalogue du Musée d'Anvers.

vaste construction n'est-elle pas la Jérusalem terrestre, l'Église militante qui, comme nous le verrons, est retracée tout entière sur la face extérieure du retable? Tous les genres d'architecture s'y montrent, le grec, le roman, le gothique, le genre renaissance, et, par conséquent, tous les âges traversés par le Catholicisme; l'église, le palais abbatial et l'hôtel-de-ville s'y relient l'un à l'autre, et, par conséquent, tous les ordres du christianisme; l'on y entrevoit la prairie, la campagne, les cités, la mer, les montagnes, en un mot le monde entier. N'est-ce pas le cadre qui devait renfermer l'Église romaine, catholique, et par la durée et par l'espace?

Dans le tableau polyptique d'Anchin, l'art n'en est plus au fond d'or que l'école de Cologne avait imité des Byzantins; il a presque entièrement dédaigné les draperies sur lesquelles se dessinent la *Vierge du chanoine de Pala* de Van Eyck et le groupe principal du *Mariage de sainte Catherine* de Memling; les personnages ne sont point jetés dans une église ogivale qui n'a aucune raison d'être comme dans les *Sept Sacrements* de Van der Weyden : les constructions qui forment le fond du tableau représentent une idée, ainsi que nous venons de le dire, et l'auteur a eu l'habileté d'y mêler des échappées sur un village, sur des paysages, sur de lointaines perspectives. Il s'est montré aussi grand architecte que grand peintre : avec une hardiesse qui n'appartient qu'au génie, il a réuni dans son œuvre la beauté sévère du genre grec à la légèreté du gothique et au capricieux du genre renaissance; il a rapproché ces styles différents avec tant d'art qu'ils ne sont pas en désaccord l'un à côté de l'autre; et nous sommes certain que ce mélange de genres, qui donne un caractère étrange à tant de monuments de la Belgique et de l'Italie, ne choquera personne dans le retable d'Anchin.

VOLET DE DROITE. — Nous l'avons déjà dit : l'idée générale

du tableau, quand il est fermé, c'est le Triomphe de la Croix. La croix s'élève au centre autant que le permet la disposition en volets mobiles ; rouge et or, parsemée de pierres précieuse, ornementée avec cette élégante richesse qui, au XVIe siècle, rendait si célèbres les orfèvres de Cambrai, de Valenciennes et de Douai, beaucoup plus élevée qu'aucun des personnages des panneaux extérieurs, elle attire nécessairement les regards, qu'elle devait séduire plus encore quand les années n'avaient pas altéré les tons chatoyants et vigoureux qui la faisaient resplendir primitivement. Des cercles d'airain l'attachent inébranlablement à une boule transparente qui est l'image du globe terrestre ; elle domine, elle brille. Deux anges posent légèrement leurs genoux sur les bras de cette croix, et tandis que, d'une main, l'un porte une palme, symbole des souffrances de Jésus, et l'autre une épée symbole de sa domination, ils soutiennent ensemble une couronne remarquable par son éclat. Deux autres couronnes de plus en plus petites, supportées par deux autres Esprits célestes apparaissent au milieu d'une auréole, dont les rayons resplendissent sur l'instrument de supplice. Un phylactère, qui s'enroule gracieusement autour du pied de la croix, offre ces paroles de saint Paul,écrites en caractères gothiques : *Sic currite ut comprehendatis*(I Cor. IX).—Courez, mais de manière à arriver à la croix, et, par conséquent, à la couronne ; marchez à la gloire par l'humiliation, au bonheur par la souffrance. — Le peintre nous répète la leçon que le Sauveur a donnée à l'homme, en choisissant pour berceau une crèche, pour trône un gibet, pour symbole de son triomphe une croix.

Et pour rendre plus complet et en même temps plus clair encore cet enseignement, qui est l'enseignement de l'Évangile, il a placé dans le même panneau le Rédempteur des hommes. Le Christ est assis sur un trône, où le style renais-

sance, marié au gothique, s'épanouit avec une richesse que nous appellerions exubérante, si elle n'était pas si élégante; le fond de ce siége est recouvert par une étoffe en drap d'or, aussi splendide, mais moindre de dimension, que ces voiles qui cachent trop souvent une partie des tableaux des grands peintres du XVe siècle. Disons d'abord que le buste du Christ accuse l'ignorance de l'anatomie, science que les peintres flamands n'étudiaient guère alors, et ajoutons que l'on ne trouve pas dans les traits du Christ triomphant cette majesté, cette puissance suprême qui caractérise les chefs-d'œuvre de l'art grec et que l'on rencontre, si grande, dans le *Moïse* de Michel-Ange. Ce qu'il y a de long, de fluet dans le corps et surtout dans les bras déplait au regard et ne peut être approuvé par l'artiste; rappelons-nous pourtant que l'école flamande, sans adopter ce que les Christs byzantins finirent par montrer de repoussant, avait pris ces formes longuettes et amaigries, et qu'elle avait été fidèle à ce type que l'on retrouve partout à Douai, à Lille, à Arras, à Bruges, à Gand et à Anvers, même vers la fin du XVIe siècle. Du reste, il faut ajouter que ce n'était pas sans raison que cette forme typique avait été choisie; elle rappelait tout ce que Jésus avait souffert pour l'homme : le Crucifié n'était pas séparé du Dieu. Si les traits du Sauveur n'ont pas assez de majesté, du moins sa pose est magnifique : il est assis sur un trône; autour de sa tête rayonne un nimbe lumineux; une draperie rouge, rattachée par une riche agrafe et entourée d'une broderie large et élégante, tombe avec ampleur de ses épaules, et, laissant le buste à découvert, se replie sur le reste du corps; ses pieds reposent sur un carreau de velours vert. Sa main gauche montre aux hommes la croix et les couronnes qui la surmontent, tandis que sa droite s'abaisse et s'étend vers la terre : c'est véritablement un Dieu qui à la

fois domine et appelle à Lui ; il ordonne de marcher vers la croix, mais en même temps il rappelle que c'est Lui qui donne des forces pour y arriver. L'inscription tracée sur un cartouche, que soutiennent, par des chaînes, deux anges jetés à ses pieds, le dit clairement : *Non est volentis, neque currentis, sed Dei miserentis* (Rom. IX).

Ce volet expose toute la philosophie du Catholicisme : à l'homme il faut avant tout la grâce ; de lui-même, il ne peut rien dans l'ordre du salut ; mais il doit coopérer à cette grâce, et, par ses efforts, arriver à la croix et à la gloire comme le dit le premier texte : *Sic currite ut comprehendatis*. Synthétiser un ensemble immense d'idées en une image, et rappeler qu'il est possible de conformer sa vie à cette pensée, n'est-ce pas à la fois le but suprême de l'art et l'art lui-même ? C'est ce qu'a fait l'auteur du retable d'Anchin dans la page admirable que nous étudions. L'exécution répond à la conception : faisons remarquer ce qu'il y a de noble dans l'attitude de l'Homme-Dieu, ce qu'il y a de coloris et de vie dans les têtes des deux anges placés au pied du Christ que l'on croirait imitées de Rubens, si elles n'avaient été peintes près d'un siècle avant sa naissance ; ce qu'il y a de moëlleux et d'ample dans le carreau de velours vert et dans la draperie du Christ, draperie qui nous rappelle exactement celle qui recouvre la Vierge dans le *Mariage mystique* de l'hôpital Saint-Jean.

VOLET DE GAUCHE. — Les autres panneaux extérieurs se rattachent tous trois à celui que nous venons d'étudier : ils représentent l'Église catholique marchant du côté de cette croix, vers laquelle son Dieu lui ordonne de se diriger. Dans le volet de gauche, la sainte Vierge et ceux qui, à son exemple, ont su rester vierges, s'avancent vers l'instrument de supplice. Au premier plan est la Vierge elle-même : sa figure

ovale est d'une suavité remarquable, sans avoir toutefois cette expression céleste qu'elle offrira sur les panneaux intérieurs; si ses traits n'ont rien du caractère matériel que la plupart des peintres flamands ont donné à leurs Vierges, la chevelure des femmes du Nord se retrouve dans les longues mèches dorées, fines et soyeuses, qui retombent sur ses épaules. Sa robe sombre pointillée d'or, son manteau de velours bleu doublé d'hermine, son large collier d'or aussi, avec sa ceinture d'où pend une gracieuse cordelière à larges nœuds, lui forment cette parure, à la fois riche et modeste, que doit porter, sur la terre, la Vierge de Nazareth déjà vénérée par les hommes. Elle est placée un peu plus bas que le Christ, et, au lieu d'être assise comme Lui sur un trône, elle est agenouillée respectueusement devant la croix. Les anges lui ont donné une couronne; mais elle la présente à son divin Fils avec humilité : c'est encore le triomphe de la croix. Un cartouche, jeté aux pieds de la Vierge, rappelle pourquoi elle a reçu cette couronne; il y est écrit en caractères gothiques : *Sine iniquitate cucurri* (Ps. XLVIII). C'est toujours l'idée générale reproduite par tous les personnages : s'avancer vers la croix et vers la gloire; et nous la retrouverons partout sur les panneaux extérieurs. A l'avant-plan, un lis s'échappe d'une banderole enroulée portant cette inscription : *Lilium convallium.* C'est une image par laquelle l'Écriture sainte et les saints Pères désignent souvent la Vierge. L'Église l'appelle aussi : *Reine des martyrs*, *Miroir de justice*, *Rose mystique :* voilà pourquoi des quatre anges qui soutiennent les rebords de son manteau, l'un porte une palme, l'autre un miroir où se reflète son visage, et un troisième une branche de rosier couverte de fleurs. Ce sont autant de symboles de la pureté de la Vierge, autant d'idées qui se rapportent à l'idée générale : Marie a marché à la gloire, mais sans pécher.

Aux arrière-plans se pressent une foule de religieux, de religieuses, de laïques même, qui, à l'imitation de la Vierge, ont dompté la chair. Les uns prient dévotement, les autres élèvent les bras vers la croix, d'autres courent vers elle; et un grand nombre d'anges qui debout, volant dans les airs, ou courant sur la prairie, tiennent des couronnes qu'ils vont placer sur le front des saints, forment les groupes les plus variés et parfois les plus hardis. La confusion apparente, qui règne au milieu de ces scènes parfois presque microscopiques, montre le grand nombre de ceux qui, selon l'expression de l'Écriture, *doivent suivre l'agneau, parce qu'ils sont restés vierges*. A l'entrée de la nappe d'eau qui s'étend au-delà de la plaine, est arrêté un trois-mâts dont on distingue les cordages, malgré sa petitesse; une foule de vierges se pressent sur le pont du vaisseau; d'autres, qui l'ont déjà quitté, sont saisies par des hommes armés : c'est peut-être sainte Ursule et ses compagnes débarquant à Cologne et près de recevoir la couronne du martyre. Cette opinion est confirmée par le caractère du paysage dont les tours gothiques, les roches élevées, les châteaux en ruine rappellent, comme nous l'avons déjà dit, les bords du Rhin. Les peintres allemands et flamands aimaient à traiter ce sujet que Memling a développé avec tant d'art sur la célèbre châsse de Bruges. Au-dessus, dans des lointains vaporeux qui prouvent que l'artiste entendait très-bien la perspective aérienne inconnue à beaucoup de ses contemporains, se dessinent vaguement des légions d'anges qui émergent à demi des nuages, et, sur des plans plus rapprochés, d'autres anges, jetés de la manière la plus hardie, descendent du ciel portant aussi des couronnes pour les saints.

Ce qu'il y a de poétique, de suave, de céleste dans la Vierge et la virginité a été admirablement saisi par l'auteur : il a

fait de ce volet une scène gracieuse, noble, vivante, et il l'a renfermée dans le cadre le plus frais et le plus vaste : des prairies, un lac tranquille, un moulin à l'eau caché sous un bouquet d'arbres, un pont rustique jeté sur un ruisseau, quelques voyageurs sur une route solitaire, une cité du Moyen-Age avec son diadème de tours, de flèches et de clochetons, puis la mer, les rochers, les montagnes, et au-dessus, un ciel vaste et pur, rempli d'anges qui se jouent dans l'espace, paysage ouvert et pittoresque qui contraste avec les riches monuments et les sombres intérieurs d'église dont se forme en partie le fond du tableau. Il a fallu, pour peindre ce panneau, la plume patiente d'un miniaturiste, le pinceau et le large coup-d'œil d'un grand peintre, la connaissance des lois de la perspective que venait de trouver l'Italie. Ajoutons que l'idée n'a pas été sacrifiée aux détails : c'est toujours vers la Croix que les saints et les anges se tournent ou se dirigent, c'est à la Croix que les vierges vont offrir la couronne que l'on place sur leur front.

PANNEAU DE DROITE. — Dans les œuvres de l'école flamande primitive, les panneaux offrent ordinairement les portraits des commettants, c'est-à-dire de ceux qui ont commandé le tableau. Et nous devons le dire, l'introduction de ces personnages dans une action où rien ne les demande, nuit le plus souvent à l'effet général ; c'est avec regret que nous avons vu, malgré leur mérite, des portraits de donateurs sur les volets de l'*Adoration de l'Agneau*, du *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, du *Baptême du Christ* de l'Académie de Bruges et de plusieurs autres œuvres de la même époque.

L'auteur du tableau polyptyque d'Anchin avait aussi ses commettants à représenter, l'abbé et son patron, le prieur et les religieux. Mais au lieu d'en faire des hors-d'œuvre qui

n'auraient eu aucune raison d'être, il s'est servi de ces personnages pour compléter la pensée générale ; ils prennent part à l'action.

L'idée du panneau de droite est celle-ci : la puissance temporelle rend hommage à la Croix. Au premier plan, au-dessus de toutes les figures du panneau se montre l'Empereur, le chef politique de la chrétienté. Dans le Moyen-Age, l'artiste eût représenté le Souverain-Pontife ; mais la papauté avait été humiliée dans la personne de Boniface VIII ; le Saint-Empire commençait à recouvrer la puissance qu'il avait perdue depuis les Hohenstaufen ; il dominait sur les pays flamands; Maximilien avait protégé Anchin et peut-être l'artiste : c'est par lui, c'est par l'Empereur que sera personnifiée la puissance temporelle. Si l'aigle double, qui se détache sur l'or de la cuirasse, révèle le chef de l'Allemagne, son manteau fleurdelisé, son collier de coquillages et le nimbe qui entoure sa tête, indiquent non moins clairement Charlemagne, l'empereur des Francs, le pèlerin de saint Jacques de Compostelle d'après la légende, le saint d'Aix-la-Chapelle, et, en même temps, le patron de l'abbé d'Anchin qui commandait le tableau. La figure de Charlemagne est singulièrement fière et grande; M. Viardot et M. Escallier assurent que c'est la tête de Maximilien : nous n'avons pu le vérifier. L'Empereur porte, dans sa main droite, une épée nue, et, dans la gauche, le globe terrestre, symbole de sa souveraineté. Pour marquer combien haute est sa dignité, il est représenté debout ; mais il est tourné vers la Croix, mais son globe est dominé par cette même Croix, mais sur le phylactère, qui s'échappe de ses doigts, il est écrit : *Cucurri cum dilatasti cor meum* (Ps. CXVIII). C'est la personnification du monde germanique, converti à la foi et s'écriant par la bouche du héros qui est la plus grande figure des temps modernes : « Dieu de la Croix, j'ai

marché vers la vérité et la civilisation, lorsque votre Évangile a dilaté mon cœur ; et maintenant, au nom des peuples et des rois qui sont mes sujets, moi, l'Empereur du monde chrétien, je vous rends hommage. » Voilà ce que le génie a su faire avec cette idée si vulgaire et souvent si difficile à rendre du patron d'un commettant.

En peignant le donateur lui-même, il n'a pas moins bien réussi. Un peu en avant de Charlemagne, aussi sur le premier plan, se trouve l'abbé d'Anchin, Charles Coguin. Il est agenouillé devant un prie-Dieu que recouvre un riche tapis vert, et sur lequel est ouvert un livre à fermoirs, peut-être un bréviaire, mais plus probablement le grand cartulaire d'Anchin. La position de l'abbé, ses mains jointes, le recueillement de ses traits, tout dit clairement qu'il vénère aussi la Croix, vers laquelle il a le désir de marcher, comme l'indiquent ces paroles écrites sur une banderole flottante que ses doigts laissent se dérouler : *Trahe me post te* (Cant. I). Les gants violets, la bague qui brille à la main droite, la crosse et la mitre, que tiennent deux acolytes, rappellent que Charles Coguin est prélat. Il porte l'une de ces trois chapes en drap d'or que Hughes de Lohes, autre abbé d'Anchin, avait embellie de peintures très-remarquables; les orfrois du devant ont pour sujets des anges portant les insignes de la Passion; sur le capuce se voyait probablement Jésus attaché à la croix. L'agrafe, qui rattache la chape sur la poitrine, représente exactement la sainte Trinité telle qu'elle est peinte sur le compartiment central des panneaux intérieurs, ce qui pourrait faire supposer que ce groupe principal a été traité d'après un ouvrage qui se trouvait à Anchin antérieurement au tableau polyptyque, peut-être d'après le retable en vermeil donné, au XIII[e] siècle, par Guillaume Brunel. Tous les artistes admireront la figure de l'abbé, qui est si remarquable

par sa placidité, dont les traits se dessinent si nettement, bien que le peintre ne les ait relevés nulle part, excepté sous le menton, par le secours des ombres.

Derrière Charles Coguin sont agenouillés deux religieux revêtus de ces dalmatiques en drap d'or et de pourpre que Hughes de Lohes avait aussi données à l'église d'Anchin ; ils tiennent l'un la crosse et l'autre la mitre : ce n'est pas seulement pour rappeler la dignité de l'abbé et les pouvoirs spirituels et temporels qui étaient attachés à son titre, que ces insignes ont été peints dans le tableau ; c'est aussi parce qu'ils étaient les objets d'art les plus délicatement ouvragés du riche trésor de l'abbaye d'Anchin. On les devait encore à la munificence de l'abbé Hughes de Lohes ; la mitre était tellement grande, tellement chargée d'or, d'argent et de pierres précieuses, que Charles Coguin, bien qu'il fût très fort et eût la tête très grosse, ne pouvait la porter. La crosse, toute en or et en argent, supportait un modèle exact de l'église d'Anchin avec ses contreforts, ses clochers et ses fenêtres ; cet édifice est soutenu par le cerf d'Anchin qui joue le rôle des cariatides dans l'art grec ; le léger voile en tulle, qui servait à tenir la crosse et que l'on appelait *sudorium*, flotte au-dessous de ce cerf. Pour rendre avec tant de perfection les détails de ces objets d'orfèvrerie, il a fallu une main exercée par les travaux les plus minutieux ; les deux acolytes qui soutiennent la crosse et la mitre étaient certainement sous les yeux de l'auteur ; leurs figures sont vivantes ; celle du religieux, qui est *à mitrâ*, peut être considérée comme l'une des têtes les plus vraies du retable.

Au second plan, dans l'embrasure de la grande arcade, s'offre un groupe de cinq personnages, qui représentent probablement les magistrats venant aussi rendre hommage à la Croix ; ils portent de longues houppelandes bordées de four-

rures, et, sur la tête, une toque légère ; l'un d'eux s'appuie sur une épée : c'est sans doute l'avoué qui remplissait la charge de justicier pour l'abbaye. Une grosse figure, dont le modelé est des plus remarquables, pourrait bien être celle d'un bon bourgeois de Pecquencourt, arrivé à la dignité d'échevin. Entre ces deux figures s'offre une tête au nez long, assez insignifiante d'expression, recouverte d'une toque rouge où M. Escallier a voulu, nous ne savons pourquoi, voir l'auteur du retable. Quelques hommes du peuple, qui courent à travers les arcades se dirigeant vers la Croix, sont là pour montrer que les manants rendent aussi hommage à l'instrument de supplice qu'a glorifié le Christ. Ainsi tous les séculiers, empereurs, souverains, magistrats, bourgeois, serfs, vénèrent la Croix, tous marchent vers elle.

Le fond du tableau est très-bien choisi : il est formé, comme nous l'avons déjà dit, par l'entrée du couvent, la façade de l'église avec ses quatre clochers, et une construction qui est probablement le quartier abbatial : c'est ce qu'il y a d'extérieur dans le monastère, sa puissance temporelle en quelque sorte. Au-dessus de l'arcade principale, deux anges soutiennent les armoiries de l'abbé Charles Coguin : écu ancien, écartelé au 1 et 4 d'azur frété d'or, au 2 et 3 à la fasce de gueules accompagnée en chef d'une merlette de sable. La crosse formant cimier est tournée à gauche, et soutient une banderole sur laquelle est écrite la devise de l'abbé : *Favente Deo*, avec l'aide de Dieu. Ces armes diffèrent un peu de celles que l'on donne ordinairement à l'abbé Charles Coguin, bien qu'elles aient les mêmes éléments ; sur plusieurs des manuscrits que nous avons consultés à ce sujet, nous avons trouvé : écu ancien au 1 et 4 d'argent frété d'azur, au 2 et 3 d'argent à la fasce d'azur surmontée d'une merlette de sable, et sur le tout brochant un écusson de gueules à 3

écailles d'or; la courbure de la crosse est tournée à droite, la légende est aussi : *Favente Deo.*

PANNEAU DE GAUCHE. — Le panneau de gauche montre l'ordre spirituel, représenté par les moines du couvent, rendant aussi hommage à la Croix et marchant aussi vers elle. Le principal personnage, celui qui correspond à l'Empereur, chef temporel d'Anchin, est le chef spirituel de cette abbaye, le fondateur de l'ordre des Bénédictins, saint Benoît. Debout près des religieux du monastère, il les engage, de la main, à marcher vers Jésus-Christ; son attitude, son geste, ses traits indiquent l'autorité la plus noble et la plus douce. Il est revêtu d'une chape en drap d'or; sa main droite tient une crosse très-riche; un nimbe lumineux entoure son front qui porte la légère couronne de cheveux des Bénédictins, et sur sa figure respire une suavité qui n'appartient qu'à la paix du cloître, ou plutôt qu'aux joies sereines du ciel. Une banderole, qui se déroule autour de sa tête, offre ces mots : *Non in vanum cucurri* (Ad Philipp. 2). Ce n'est pas en vain que l'illustre fondateur de l'abbaye du Mont-Cassin, que le père de ces milliers de moines, qui ont fécondé les campagnes stériles de l'Europe barbare et les champs plus désolés encore de la science, a marché vers la Croix du Sauveur; il a obtenu la couronne; il est Saint : toujours l'idée générale du tableau. Elle est encore reproduite sur un phylactère qui s'échappe des mains jointes d'un religieux et sur laquelle on lit : *In odorem unguentorum tuorum currimus* (Cant. 1). Ce religieux, probablement le grand-prieur d'Anchin, est revêtu d'une chape rouge, dont les orfrois offrent sainte Barbe et sainte Catherine, et dont il est parlé dans François de Bar, comme venant de l'abbé Hughes de Lohes. Agenouillé, les mains jointes, le prieur vénère aussi la Croix, et, derrière lui, agenouillés de même, se pressent dix moines revêtus de la robe noire des

Bénédictins. Leurs figures ne sont guère inférieures, comme exécution, à celles que nous avons admirées dans le panneau correspondant. Le fond du tableau est l'extérieur d'une église ogivale qui représente sans doute l'église d'Anchin ; ce qui nous le fait supposer, c'est un diptyque, placé sur l'autel et surmonté d'une crosse en or d'où pend la réserve eucharistique, dont il est parlé dans le chapitre que l'annaliste d'Anchin a consacré à l'abbé Guillaume d'Ostrel : nous voyons là, d'une manière certaine, comment l'on plaçait les retables et le saint Sacrement sur les autels du Moyen-Age. Au-delà de l'abside de l'église, s'offrent une tour, une chapelle et un hôtel de ville, monuments de Pecquencourt qui ont été détruits à la fin du XVIIIe siècle par la révolution. Plusieurs laïques, dans l'église et dans la chapelle, marchent aussi vers la Croix. Au-dessus de l'arcade, se dessinent des trèfles gothiques, ornements qui probablement ont quelquefois servi pour le sceau d'Anchin; ils sont surmontés de deux anges, portant, comme pendant des armes de l'abbé Charles Coguin, les armoiries ordinaires de l'abbaye, un cerf blanc passant, sur champ d'azur parsemé de lis d'or. La crosse formant cimier est tournée vers la droite. Pas de légende.

Voilà la description des quatre panneaux extérieurs du retable de l'abbaye d'Anchin. En parcourant les détails qui y sont représentés, en lisant les textes qui y sont écrits, en étudiant les nombreux personnages qui s'y montrent, nous avons partout trouvé la même idée : le triomphe de la Croix. La Croix domine sur le monde entier, sur le monde temporel comme sur le monde spirituel ; le peintre semble vouloir rappeler au chrétien qu'il doit toujours lever ses yeux vers elle pendant ce douloureux pèlerinage, qu'on appelle la vie, et qu'il la verra apparaître dans le ciel, portant encore la célèbre inscription : *In hoc signo vinces.*

III

PANNEAUX INTÉRIEURS.

Lorsqu'après avoir gravi les Alpes pendant les dernières heures de la nuit, le voyageur arrive au sommet de la montagne, et qu'à un brusque détour de la route il aperçoit devant lui le soleil qui se lève, répandant ses teintes roses dans le ciel, sur la neige des glaciers et sur la cime des rochers sauvages, il s'arrête ébloui, étonné ; il admire. Cette comparaison, qui pourrait paraître ambitieuse, nous a semblé rendre l'impression que les véritables amis des arts éprouvent, lorsqu'après avoir étudié avec soin les panneaux extérieurs du retable d'Anchin, ils font tourner sur leurs gonds les volets mobiles, et qu'au sein d'une lumière rose et dorée, sur un trône d'or, ils entrevoient la sainte Trinité, et, sous des arcades où ces rayons projettent leur éclat qui va s'affaiblissant graduellement, la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste, les Apôtres et les Vierges, les Martyrs et les Confesseurs. Eux aussi ils se tiennent debout, éblouis, étonnés; eux aussi ils admirent : c'est comme une transition subite du crépuscule au matin le plus brillant, j'allais dire de la terre au ciel; c'est un véritable coup de théâtre en peinture. Pour trouver un tableau où se présente un contraste aussi puissant d'effet, nous nous sommes rappelé la *Transfiguration* de Raphaël, dans laquelle l'opposition est si frappante entre la cime illuminée du Thabor et les sombres flancs de la montagne. Et encore, le polyptyque d'Anchin nous semble-t-il, sous ce rapport, l'emporter sur le chef-d'œuvre de la peinture italienne: mais la disposition du retable en volets mobiles offrait à l'artiste flamand un avantage dont ne jouissait pas Raphaël.

Constatons que dans nulle autre des œuvres de ce genre, on ne s'est servi de cette disposition pour produire un effet aussi grand et aussi en rapport avec l'idée générale.

PANNEAU CENTRAL. (*Ouvrez les deux volets de la lithographie ci-jointe*). — Le peintre avait montré, sur les panneaux extérieurs, que la Croix est vénérée par la terre entière; sur les panneaux intérieurs il veut représenter la sainte Trinité adorée dans le ciel. Au milieu du compartiment principal, au sein d'une lumière éclatante, sur un trône d'or étincelant de pierreries, il a placé le Père, le Fils et le Saint-Esprit : le regard se porte, se fixe instinctivement sur ce groupe, dès que le premier étonnement causé par l'éclat du tableau a cessé. Le Père est représenté plein de vigueur et de noblesse ; si la barbe et quelques traits rappellent Celui que l'on appelle dans l'Écriture l'Ancien des jours, il règne dans toute sa figure un air de jeunesse éternelle, de sérénité puissante, qui convient admirablement à Celui qui fut avant les temps et qui doit leur survivre ; cette tête offre la majesté que les sculpteurs grecs ont donnée au Jupiter Olympien, mais avec quelque chose de plus profond et aussi de plus doux. Le Créateur est revêtu d'une large chape rouge qu'une agrafe brillante rattache sur sa poitrine, et dont une broderie de perles ourle les bords; sa tête porte la tiare à triple couronne des Souverains-Pontifes. De sa main il soutient le Fils, sous qui est étendu un voile léger, peint avec cette délicatesse de touche que seuls les miniaturistes ont atteinte. Reposant, à demicouché, sur le genou et le bras droit de son Père, appuyant les pieds sur la boule du monde, le Christ semble accablé par la souffrance ; une expression de douleur contenue, mais profonde et poignante, respire sur ses traits ; cette douleur et la lumière céleste font, en quelque sorte, palpiter la chair rose et vivante de son corps presque nu ; les formes longues

du type bizantin montrent admirablement ici l'homme de douleurs ; les paupières de Jésus sont appesanties, sa tête est couronnée d'épines, et sa main droite presse la plaie entr'ouverte du côté, d'où s'échappent quelques gouttes de ce sang qui a été répandu pour le salut de tous les hommes. L'autre main ouvre un feuillet du Livre sacré, où est retracée la vie de Celui qui a rendu témoignage à son Père. Ce livre est soutenu par la gauche de l'Éternel ; et sur ses deux feuillets ouverts sont écrits ces mots de l'Écriture sainte :

Ego sum

α ω

Principium et finis [1].

Sur la tranche du livre, l'Esprit-Saint repose sous la forme d'une colombe blanche. Ses ailes sont ouvertes ; il va s'élancer vers Jésus qui souffre : c'est l'amour qui s'apprête à prendre son vol vers celui qu'il aime, c'est la colombe symbolique du Cantique des Cantiques. Au point de vue du caractère que le dogme catholique donne à chacune des trois personnes de la sainte Trinité, le peintre a parfaitement dépeint le Créateur, le Rédempteur et l'Esprit d'amour. Au point de vue de l'art, en théorie, l'on pourra blâmer, dans un groupe de la sainte Trinité, le Fils, assis sur les genoux de son Père, posant les pieds entre ses jambes, ayant pour pendant la colombe qui représente l'Esprit-Saint. Et pourtant, grâce à cette disposition du groupe, que seule a pu trouver l'audace du génie, le bras droit et la tête du Christ dépassent seuls la draperie qui recouvre le Père, et le Livre de vie avec la colombe forme, à gauche, une partie correspondante qui offre, au regard, une harmonie parfaite. A la vue

[1] Apocalypse, chap. XXII, v. 13

du Christ qui s'appuie sur son Père, à la vue de l'Éternel dont les bras soutiennent à la fois le Fils et le livre où se pose l'Esprit-Saint, on se dit qu'une pensée d'unité a présidé dans la disposition des trois personnages de cet admirable groupe : ils sont trois et ils sont un ; on peut dire, en les voyant, ce vers que l'Église répète dans la plupart de ses hymnes : *Uni trinoque Domino*. Seul, nous tenons à le redire, le génie a pu trouver cette admirable unité de trois personnes différentes ; seul, il a pu imaginer cette scène qui est admirable d'idée et d'exécution, qui est, non pas contre les règles de l'art, mais au-dessus d'elles.

La sainte Trinité est assise sur un siége formant dais, qui est dessiné avec un véritable luxe d'ornementation ; partout sont prodigués, surtout dans le haut, des arabesques, des clochetons, des pendentifs dont les arêtes tracées en noir tranchent vivement sur l'or qui recouvre tout le trône ; partout resplendissent des pierres précieuses. On comprend l'idée du peintre : il a voulu donner à la Divinité un siége, tel que l'homme n'en connut jamais ; le trône de Dieu ne doit-il pas être plus beau que celui des rois ? A-t-il réussi ? Sous le rapport architectural, nous trouvons, dans ce dessin, quelque chose d'étrange et de bizarre. Si le groupe de la sainte Trinité nous paraît de beaucoup supérieur, dans le retable d'Anchin, au même groupe dans le retable de Gand, nous trouvons le lieu de la scène bien plus poétique dans l'œuvre de Hubert Van Eyck. Après avoir vu, dans la partie extérieure, les constructions qui représentent l'édifice spirituel de l'Église, nous aurions mieux aimé ces campagnes célestes dont parle l'Apocalypse, ces plaines verdoyantes arrosées par l'eau qui ne cesse de désaltérer les élus. Dans l'arcade principale qui s'ouvre au centre même du retable, rayonne, répandue par le front de l'Éternel, une lumière dorée qui se

fond harmonieusement, pour arriver peu à peu à une teinte rosacée; dans les deux arcades, qui s'ouvrent de chaque côté, cette lumière passe d'un rose léger à un rose plus vif, jusqu'à ce qu'elle atteigne le gris pâle, puis l'azur un peu terne qui forme le ciel des derniers panneaux du retable; nul tableau, avant le XVI[e] siècle, ne présente une fusion plus harmonieuse des tons et des nuances.

Les Esprits célestes vénèrent, glorifient et chantent les trois personnes divines. Six anges à six ailes, rappelant l'expression de l'Apocalypse : *Sex alæ uni, sex alæ alteri,* sont agenouillés sur le degré inférieur du trône; deux adorent, les mains croisées sur la poitrine, avec une admirable expression de recueillement; deux autres, les mains un peu écartées l'une de l'autre, mêlent un étonnement respectueux à l'adoration; et les deux autres, ceux du milieu, les bras ouverts, le regard levé vers Dieu, se livrent tout entiers aux transports de l'admiration. Ils sont comme inondés de la gloire que répand la sainte Trinité; des reflets roses à la fois foncés et brillants les font resplendir. De leur bouche s'échappent six inscriptions dont les lettres blanches presque effacées présentent les paroles suivantes :

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus exercituum,
Qui erat et qui est
Et qui venturus est :
Gloria et honor.
Sanctus, sanctus, sanctus.

D'autres anges, partagés en quatre groupes et cachés par le rebord du marche-pied du trône, ne reçoivent pas les rayons de la gloire divine : la teinte plus blanche de leurs corps forme un heureux contraste avec la nuance rose des six autres dont nous venons de parler. Ils remplissent le ciel

d'harmonie; les uns chantent sur un livre couvert de notes, d'autres pincent l'*organistrum* du Moyen-Age; ceux-ci jouent du violon, ceux-là soufflent dans la flûte ou la trompe. De même, dans les quatre pans du dais, au-dessus de l'arcade principale, huit autres groupes chantent et touchent divers instruments en l'honneur de la sainte Trinité. Ce panneau central n'est que lumière et harmonie: on se rappelle, en le contemplant, les versets de l'Apocalypse qui montrent Dieu assis sur un trône brillant de toutes les pierres précieuses, éclairant de sa gloire les cieux qui n'ont pas besoin d'autre soleil, et entouré d'anges qui adorent, chantant et jouant de la lyre[1].

Compartiment de droite. — Ce panneau est consacré à la Mère de Jésus, à la Vierge, à celle qui est appelée la Reine des anges. Assise sous un dais dont la tenture en drap d'or brille des rayons qui s'échappent du trône de l'Éternel, les mains croisées sur la poitrine, les yeux modestement baissés, Marie adore. Mais la noblesse de ses traits et de son attitude, comme aussi les regards des anges qui se tournent vers elle, indiquent qu'elle est en même temps vénérée par la cour céleste et la terre. Des cheveux blonds, d'une finesse et d'une souplesse remarquables, retombent sur ses épaules; sa figure présente un type admirable où la beauté des madones de Raphaël se trouve jointe à la suavité céleste qu'offre Marie dans les tableaux des peintres de Cologne. La Vierge de Foligno est à peine plus belle, et elle est moins pieuse que celle du retable d'Anchin; dans les peintures de l'école flamande que renferment les musées et les églises de la Belgique, nous n'avons retrouvé une tête qui s'en rapproche que dans le diptyque de Martin Van Nieuwenhove, qui est conservé à l'hôpital Saint-Jean. Memling, dans ce tableau qui est de 1487,

[1] Apocal., cap. IV, XXI et passim.

adopta un type plus immatériel ; le peintre qui travaillait pour Anchin voulut, pour représenter Marie, une figure qui s'éloignât plus encore des visages vulgaires de Jean Van Eyck. La Mère de Dieu porte une robe vert sombre, granulée de points d'or; un collier et une cordelière très-riche ornent son cou et sa ceinture ; de ses épaules retombe un manteau bleu doublé d'hermine. C'est encore la Vierge pieuse des panneaux extérieurs, mais elle est au ciel ; et dans son costume, dans son attitude, dans ses traits, dans son expression, tout rappelle cette reine des cieux dont le trône, selon l'expression de l'Écriture, est placé au-dessus des anges. Pour mieux montrer qu'il en est bien ainsi, deux anges, jetés avec la plus grande hardiesse, soutiennent une couronne au-dessus de la tête de Marie, tandis que deux autres relèvent les bords traînants de son large manteau. Par une échappée, ouverte à travers un arc-boutant qui soutient le trône de la sainte Trinité, la terre se découvre dans un lointain vague et nuageux ; Adam et Ève, debout près de l'arbre du bien et du mal, viennent de pécher; et un ange leur montre, du doigt, la Vierge, celle dont il a été dit au premier chapitre de la Genèse : *Une femme naîtra qui écrasera la tête du serpent.* Pour compléter son sujet, l'artiste a montré le péché originel à la réparation duquel Marie avait été appelée à coopérer dès l'origine du monde.

Quatre anges, placés à côté de la Vierge, sont tournés vers elle ; mais l'un d'eux porte les yeux vers la sainte Trinité, comme pour rappeler que c'est à elle, et non à Marie, qu'est due l'adoration. Cette idée ressort bien mieux de l'attitude que l'auteur a donnée à l'ange à dalmatique verte qui occupe l'avant-plan de ce panneau : bien qu'agenouillé aux pieds de la Vierge, il est tourné vers le groupe central, et balance de leur côté l'encensoir qu'il porte à la main : même en ren-

dant hommage à la Mère de Jésus, en la représentant comme reine des cieux, l'artiste n'a pas oublié qu'elle n'est qu'une créature, et que c'est l'Éternel seul que nous devons adorer.

COMPARTIMENT DE GAUCHE. — Ce panneau présente le contraste le plus frappant avec celui que nous venons de décrire ; il est consacré à saint Jean-Baptiste. La figure du Précurseur offre un type juif peint avec une vigueur étonnante ; la barbe et les cheveux sont épais et incultes ; sous la draperie rouge, négligemment jetée sur les épaules du solitaire des bords du Jourdain, se montre la peau de chameau dont il est parlé dans l'Évangile ; c'est la personnification de la pénitence dans le désert. Le Saint est aussi assis sur un trône, sous un dais ; car, comme le dit l'Écriture, entre les enfants des hommes, aucun n'est plus grand que Jean-Baptiste ; mais ce dais est moins riche et moins brillant des rayons de la lumière divine que celui de la Vierge ; l'attitude du Saint est bien plus humble, ses mains sont jointes respectueusement ; il adore, et il ne reçoit pas, comme Marie, les vénérations de la terre et des cieux. Aussi, ce n'est pas vers lui que se tournent les anges qui jouent du violon et celui qui, à ses pieds, porte l'encensoir ; c'est vers la sainte Trinité. Une arcade de l'arc-boutant du trône de Dieu laisse aussi entrevoir la terre dans un lointain vaporeux : à la tête des Israélites s'avance dans le désert Moïse portant les cornes brillantes et la verge miraculeuse ; on peut voir, à la loupe, l'armée de Pharaon qui s'abîme dans la mer Rouge. Ce compartiment représente la loi ancienne, personnifiée par le Précurseur et par celui à qui Dieu dicta le Pentateuque, venant aussi rendre hommage à la sainte Trinité. Sur un contre-fort du trône de saint Jean qui se trouve dans le volet de gauche, sont les autres saints personnages de la Judée, qui, restés fidèles au vrai Dieu, ont mérité d'entrer dans la Jérusalem céleste.

Volet de droite. — Ce volet est réuni au compartiment de droite du panneau central par un ange, agenouillé à l'avant-plan, qui soutient l'extrémité du manteau de Marie, et par un arc-boutant, qui appuie le dais de la Vierge, sur lequel viennent s'éteindre les rayons dorés que répand au loin le groupe de la sainte Trinité. Vers le centre et à l'extrémité de ce volet, s'élève un pavillon dont la riche architecture renaissance est embellie par des anges en grisaille qui rappellent tout-à-fait l'Italie, par des guirlandes et des suspensions qui se balancent entre les arcades, et par une tribune ornée de dessins capricieux. Au premier plan, sur des trônes placés en avant de ce pavillon, sont assis saint Pierre et saint Paul. Revêtu de la chape d'or et des insignes du Souverain-Pontife, mais nu-tête par respect pour la sainte Trinité, le prince des Apôtres porte la clef qui ouvre et ferme le ciel, qui est le symbole de la puissance du vicaire de Jésus-Christ; il jette sur la terre un regard noble et doux, et, d'après le geste de sa main gauche, l'on croirait qu'il donne une décision *Urbi et orbi*. Saint Paul, assis à sa gauche, appuie les mains sur l'épée qui rappelle son martyre; à sa ceinture est suspendu, dans un sachet, le livre des Actes des Apôtres qu'il fit écrire sous sa dictée; ses yeux regardent au loin dans l'espace, comme pour rappeler qu'il a évangélisé les Gentils, les nations éloignées. Derrière le trône de saint Pierre, se montre l'apôtre saint Jean : debout, appuyé contre une colonne, il incline un peu la tête comme au jour où il la reposait sur la poitrine du Maître; sa main gauche porte un calice qui rappelle la légende dans laquelle il est dit qu'une coupe empoisonnée lui ayant été offerte, il en sortit un serpent à l'instant où le Saint, avant de boire, fit le signe de la Croix. Comparée à la figure sévère et imposante de saint Pierre, rien de plus suave que cette tête aux longs cheveux blonds, à l'expression

douce et rêveuse que le peintre a donnée au disciple bien-aimé ; il semble avoir voulu y réunir tout ce qu'il y avait de plus pur et de plus frais dans son imagination ; saint Jean a été représenté *con amore* par tous les artistes chrétiens, mais rarement l'inspiration a été aussi heureuse que dans le type dont nous parlons. Derrière saint Pierre et saint Paul se tiennent debout, saint André avec la croix, saint Jacques avec la scie, et plus loin les autres Apôtres dont les têtes ne s'entrevoient qu'à demi et comme dans l'ombre projetée par la voûte du pavillon céleste.

Au second plan, dans une échappée ouverte entre le groupe des Apôtres et le contre-fort qui soutient le dais de la Vierge, se développent plusieurs arcades d'une colonnade style renaissance, à laquelle conduit un escalier aux larges degrés, bordé d'une rampe en pierre ; c'est là que se pressent les Vierges qui habitent la Jérusalem céleste. Deux d'entre elles, l'une sur le perron, l'autre sur l'escalier, semblent repousser une femme qui, la tête couronnée de fleurs, se tient de l'autre côté de la balustrade ; c'est sans doute une allusion à la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, si souvent reproduite par les peintres et les écrivains des derniers siècles du Moyen Age. Sous la colonnade l'artiste a placé une foule de Saintes, religieuses ou laïques, dont plusieurs portent à la main la palme des Martyrs. Comme nous l'avons dit, ce sont les Vierges : elles tiennent le premier rang après les Apôtres ; elles sont placées du côté où se trouve le Christ, sans doute pour rappeler cette parole de l'Apocalypse : *Virgines enim sunt, et sequuntur Agnum quocumque ierit*. Le fond de ce second plan est formé par la perspective d'une ville, surmontée d'édifices, de tours et de flèches gothiques ; et au-dessus du pavillon principal, dans le balcon, des groupes d'anges jouent divers instruments, le violon, la flûte, le tri-

angle et l'*organistrum*. L'harmonie céleste résonne encore dans la partie de la cité sainte où se trouvent les Apôtres et les Vierges.

VOLET DE GAUCHE. — Les arcades et les constructions de ce panneau rappellent celles du volet correspondant; mais il y a plus de variété dans les édifices et dans l'ornementation. Un contrefort, qui soutient le dais de saint Jean-Baptiste, unit aussi ce volet au compartiment du panneau central. Vers le centre et l'extrémité s'élève une haute arcade, et à travers les échappées, l'œil aperçoit un riche palais à deux étages et une tour élevée, autour de laquelle monte en tournant un large escalier, garni d'une balustrade en pierre travaillée avec soin. Au premier plan sont les Martyrs : ils sont agenouillés et adorent le Tout-Puissant: saint Étienne est revêtu de la dalmatique des diacres; sainte Catherine soutient d'une main les plis de sa robe en drap d'or, et, de l'autre, elle porte la roue qui rappelle son supplice; le type de la figure rappelle Memling. Une autre vierge, qui tient la palme des Martyrs, est peut-être sainte Barbe, ou peut-être aussi sainte Marine, de qui l'abbaye possédait des reliques, dont il est souvent question dans ses Annales[1]. Derrière, à demi dans l'ombre, une admirable figure de religieux, qui pourrait bien représenter saint Bernard, et, auprès, plusieurs autres têtes de moines. Plus loin, un roi portant l'épée à la main et la couronne sur le front, des chevaliers, d'autres guerriers revêtus de la cuirasse et du casque; leurs têtes, leurs lances se pressent dans le fond du tableau, et au-dessus ondoient une longue bannière jaune à revers rouge et un étendard carré, rouge aussi, portant des fleurs de lis ou les armes de Marchiennes.

A l'avant-plan, aux pieds des Martyrs, le peintre a placé,

[1] ESCALL., p. 175 et alib.

comme contraste, un groupe d'anges insouciants et folâtres; l'un d'eux, au moyen d'un fil léger, fait tourner le frêle moulinet que les enfants établissent parfois au-dessus d'une noix; un autre, à l'aide d'une paille, souffle des bulles de savon, qu'un troisième essaie de saisir avec un joyeux empressement. Plus loin jouent les saints Innocents; nus, portant des palmes à la main, ils courent çà et là, les uns montés sur de longs bâtons à tête de cheval, les autres essayant sur des échasses leurs pieds inexpérimentés. Ces scènes naïves jetées au milieu de la sérénité majestueuse du ciel, entre saint Jean-Baptiste et saint Étienne, font plaisir à voir. Peintre flamand, l'auteur représente, même dans la Jérusalem céleste, un tableau qui rappelle la vie privée; mais loin de tomber dans le genre trivial auquel se laissaient déjà aller Jérôme Bosch et les Hollandais, il est resté gracieux et noble; il s'est souvenu que les Innocents sont appelés, dans l'hymne de l'Église, *flores martyrum*, et il les a semés, comme des fleurs charmantes, au-devant du groupe sévère et majestueux des Martyrs et des guerriers tués dans les Croisades.

Sur l'escalier, garni d'une rampe en fer, qui descend du contre-fort, rattaché au compartiment de saint Jean-Baptiste dont nous avons parlé, se tient Jessé portant à la main un cep de vigne, chargé de fruits et de fleurs. La branche rappelle peut-être le peuple juif que les Prophètes ont si souvent appelé la vigne du Seigneur, ou plutôt cet arbre de Jessé sur lequel devaient fleurir, du sein de Marie, le Messie attendu depuis des siècles. Au haut de l'escalier, une embrasure de l'arcade laisse voir Moïse qui porte encore la verge et les cornes lumineuses, et derrière lui un roi, sans doute David, et un Prophète en qui nous avons cru retrouver Isaïe qui a si explicitement annoncé la venue du Sauveur.

Une élégante construction, d'architecture renaissance,

montre au second plan son perron, ses arcades, ses balcons et ses légères tourelles. Au rez-de-chaussée sont les saintes femmes : près de l'ouverture qui sert d'entrée, se parlent deux juives, dont l'une est Madeleine, qu'on reconnaît au vase de parfums qu'elle porte dans les mains ; dans l'embrasure même de la porte, sainte Marie d'Égypte avec les trois pains que lui donne la tradition ; plus loin, sous les arcades, un grand nombre d'autres saintes femmes, religieuses et laïques, dont l'une tient un livre ouvert, et auprès d'elles, un religieux âgé représentant sans doute ceux qui les dirigèrent dans les voies de la perfection. L'étage présente plusieurs arcades formant fenêtre : sur les balcons dont elles sont ornées s'appuient des Papes, des Cardinaux et des Évêques ; des Prélats d'Orient sont confondus avec eux, comme pour rappeler la catholicité de l'Église. Quelques-uns de ces Pontifes, sans doute en mémoire de leurs fonctions sur la terre, montrent du doigt des hommes qui, dans un éloignement représentant la terre, se livrent au son du tambourin à des danses folles au pied d'une tour massive où entrent quelques voyageurs. Cette dernière scène, qui est placée près des saints de l'Ancien Testament, rappelle probablement les désordres des Hébreux au jour où Moïse monta sur le Sinaï. L'extrémité droite de la construction dont nous venons de parler est formée par une tour garnie d'un escalier extérieur ; c'est probablement la tour de la perfection dont il est parlé dans plusieurs auteurs ascétiques : divers personnages, presque tous religieux, gravissent l'escalier, conduits par des anges. A la balustrade qui se trouve vers le sommet de la tour, d'autres esprits célestes chantent et jouent divers instruments de musique. Plus haut, au-dessus de l'arcade principale, une tribune montre plusieurs tuyaux d'un buffet d'orgue qui peut-être représente les orgues si renommées de l'abbaye ; des

anges font encore retentir la flûte, le violon et l'*organistrum*.

L'unité de pensée n'est pas moins bien conservée dans les panneaux intérieurs que dans ceux qui sont extérieurs. Qui, en effet, ne voit, au premier coup-d'œil, qu'ils représentent l'Adoration de la sainte Trinité par la cour céleste? La sainte Vierge et saint Jean-Baptiste, la Loi ancienne et la Loi nouvelle, les Apôtres et les Vierges, les Martyrs et les Innocents, les saintes Femmes et les Soldats du Christ, les Religieux et les Laïques, les Anges et les Saints, tous les élus ont leur rôle dans cet immense ensemble; les saints Innocents jouent, les Martyrs prient, les Vierges présentent leurs palmes, les guerriers offrent leurs lances et leurs drapeaux, les Apôtres instruisent encore l'univers, les Anges remplissent le ciel d'une céleste harmonie, saint Jean-Baptiste et la Vierge adorent, et, au milieu, la sainte Trinité épanche, sur tous, les rayons de sa gloire qui éclairent la sainte cité.

Lorsqu'après avoir longtemps étudié, en détail, les panneaux extérieurs et intérieurs du tableau polyptyque de l'abbaye d'Anchin, l'esprit a tout ramené à un vaste ensemble, la pensée de l'artiste se découvre enfin tout entière. Il a osé entreprendre de représenter, sur les neuf panneaux de son retable, l'Église dans le ciel et l'Église sur la terre, la gloire de la sainte Trinité et le triomphe de la Croix; et des 254 personnages qu'il a fait intervenir dans cette double action, il n'en est pas un qui n'ait son rapport avec ces deux grandes idées, pas un qui n'ait sa raison d'être, pas un dont le caractère et les emblèmes ne soient faciles à saisir pour ceux qui connaissent le Catholicisme. Ne l'oublions pas: si l'Iliade et la Jérusalem délivrée, la Divine Comédie et le Paradis perdu sont des œuvres si grandes, c'est parce qu'elles représentent l'histoire idéalisée de l'humanité tout entière. L'*Adoration de l'Agneau*, la *Transfiguration* et le *Jugement dernier*, pour être

mis au nombre des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, ont dû avoir la même hauteur de pensée : le retable d'Anchin présente un ensemble plus vaste encore ; son auteur a décrit à la fois dans neuf pages de peintures, la terre et la Rédemption, le ciel et la gloire éternelle.

Grand comme idée, ce tableau se fait remarquer par son exécution. Nous ne voulons pas le mettre au-dessus des œuvres si achevées et si puissantes des Van Eyck et de Memling ; nous commencerons même par dire qu'en général il est inférieur au retable de Saint-Bavon et à la châsse de l'hôpital Saint-Jean. Mais il a le mérite d'être une production caractéristique de la première moitié du XVIe siècle, d'être l'une de ces œuvres rares, j'allais presque dire impossibles, où la peinture flamande est restée véritablement originale en empruntant à l'Italie et à l'art antique. Dans l'expression du visage, partie si importante surtout pour les peintres chrétiens, l'auteur du retable d'Anchin est arrivé ici à la suavité de Memling, là à la vérité de Jean Van Eyck, parfois à la pureté et à l'élévation des types italiens. Les plus grands artistes, nés de l'autre côté des Alpes, auraient reconnu quelque chose de leur manière dans la figure si douce et si noble de saint Benoît, dans la fierté qui caractérise Charlemagne, et, en général, dans l'expression des anges qui sont jetés au milieu de toutes les scènes. Nous ne croyons pas que l'auteur du *Chanoine de Pala* ait rien peint qui soit plus énergique que la tête de saint Jean-Baptiste, rien qui soit plus vrai, plus parlant que l'abbé, le prieur, les religieux et les avoués de l'abbaye d'Anchin. Memling aurait admiré, aurait envié la pureté, la douceur, le caractère idéal et saint de la Vierge assise près des trois personnes divines sur la face intérieure. Le parallélisme des grands maîtres du XVe siècle se retrouve dans la disposition des groupes, mais avec une

telle harmonie et en même temps une telle variété, que l'on peut dire de l'auteur de ce tableau qu'il a pris le milieu entre la symétrie exagérée de Van der Weyden, qui enlevait au tableau une partie de sa vie, et les mouvements trop violents de l'école de Rubens qui plus tard la priva de la majesté nécessaire à toute peinture chrétienne. Quoi de plus vrai, de plus varié, de plus harmonieux que cet ensemble d'aspect si divers, que présentent sur les panneaux extérieurs, — le Christ assis et la Vierge agenouillée, —Charlemagne et saint Benoît debout, l'abbé, le prieur et les religieux en prière, —les vierges et les hommes du peuple s'avançant en toute hâte, les anges planant dans les airs, —et, au milieu de tout cela, la Croix se tenant immobile, inébranlable au-dessus du globe terrestre ; et sur les panneaux intérieurs les groupes si différents des saintes Femmes et des Soldats, des Martyrs et des Innocents, des Vierges et des Apôtres, du Précurseur et de Marie, et enfin de la sainte Trinité, — surtout quand partout chantent les chœurs des Anges, surtout au milieu de ces constructions, de ces églises, de ces arcades, de ces colonnes, de ces paysages qui ouvrent au regard de lointaines perspectives, des échappées et des fonds toujours différents les uns des autres !

L'artiste qui a vu le soin avec lequel sont tracés les contours et le modelé de la plupart des figures, surtout de celle du personnage où nous croyons retrouver un échevin de Pecquencourt, comprendra quelle étude sérieuse l'auteur de ce tableau a dû faire du dessin ; et en examinant les détails, les arabesques des étoffes, les objets d'orfèvrerie, il se dira que le peintre devait être un miniaturiste distingué. L'ampleur et la vérité caractérisent les draperies qui ne montrent ni des cassures brisées ni des plis symétriques, comme dans la plupart des œuvres du XV[e] siècle ; elles offrent quelque chose de la souplesse des italiens, de même que les constructions

rappellent aussi le plus souvent les édifices et l'architecture de cette contrée ; sous ce dernier rapport, l'influence des artistes de Rome et de Florence est incontestable. En général, les couleurs ont été délayées avec la gomme et le blanc d'œuf ; mais nous croyons que, pour les draperies, pour les ombres jetées sur des clairs et dans plusieurs autres parties de son œuvre, l'auteur a employé l'huile ou un vernis qui produisait le même effet. Exécuté depuis plusieurs siècles, abandonné longtemps dans un grenier, le tableau polyptyque d'Anchin a nécessairement souffert en quelques endroits ; si le coloris n'offre pas les tons un peu heurtés de Jean Van Eyck et la teinte parfois un peu trop pâle de Memling, il est pourtant inférieur à celui que l'on retrouve dans les œuvres de ces deux grands maîtres. Son caractère est le calme et la vigueur ; un peu sombre sur les panneaux extérieurs, il se distingue, sur les panneaux intérieurs, par un éclat et par une fusion harmonieuse qu'il est rare de trouver, même dans les artistes les plus remarquables. En somme, le tableau à volets, possédé aujourd'hui par l'église Notre-Dame de Douai, peut être placé parmi les chefs-d'œuvre de l'art chrétien dans la Flandre, à un degré à peine inférieur à celui qu'occupent les meilleurs tableaux des Van Eyck et des Memling.

Nous complèterons cette étude, dans la prochaine livraison, en exposant nos conjectures sur la date et sur l'auteur du retable d'Anchin.

L'ABBÉ C. DEHAISNES.

(La fin au prochain numéro.)

DES

ANACHRONISMES DE L'ART CHRÉTIEN

à propos de Virgile.

Les monuments des arts, vers la fin du Moyen-Age, présentent, presque tous, les anachronismes les plus singuliers. L'histoire y est défigurée à plaisir, et les temps passés y revêtent, sans exception, la livrée du présent.

Le reproche judicieux que fait Boileau à l'auteur de la Jérusalem délivrée s'adresse à bien des peintres, à bien des sculpteurs; mais nous ne sommes guère en droit de railler le Moyen-Age et la Renaissance, lorsque la place Royale et la place des Victoires nous présentent Louis XIII et Louis XIV en Romains, et que, sur l'arc de triomphe de l'Étoile, Napoléon Ier grelotte, les jambes nues, sous une chlamyde. Ces faits sont plus graves encore chez nous que chez nos devanciers, puisque nous n'avons pas, comme eux, l'excuse de la naïveté.

C'est donc avec une grande indulgence et sans moquerie aucune, que j'offre aux lecteurs de la REVUE DE L'ART CHRÉTIEN quelques exemples du mélange de christianisme avec l'antiquité païenne dans des gravures tirées d'une édition des Œuvres complètes de Virgile, publiée à Venise par Luca Antonio Giunta, en 1544.

Cette date, au premier abord, semblerait devoir être celle de ces gravures. En fait, il n'en est rien. Le frontispice, les lettres ornées, et surtout la marque du libraire qui est au verso de la dernière page, sont d'un dessin grandiose, très-pur et très-élégant. L'exécution de ces morceaux prouve que la gravure sur bois avait acquis dès lors un remarquable degré de perfection.

Dans le courant du texte, au contraire, les images sont très-grossières de dessin et de gravure. Les costumes, les bâtiments, les meubles, les armes, nous reportent à une époque reculée que les savants pourraient préciser, et que je ne crois pas postérieure à la fin du XIVe siècle, au moins quant au dessin, en la supposant plus récente quant à la gravure, dont les plus anciens monuments datés ne remontent pas aussi loin [1].

Quoi qu'il en soit, ces gravures intercalées dans le texte ne sont pas contemporaines de l'impression du livre, et il n'est pas improbable que l'éditeur, par économie, les y ait introduites en les prenant à une édition antérieure ou en se servant d'anciens dessins séparés. Elles sont signées d'un L grossier.

Je ne céderai pas au plaisir de donner des spécimens de tous les anachronismes qu'on y pourrait relever. Il faudrait, pour ainsi dire, reproduire toutes les gravures. Je me bornerai aux exemples qui offrent le mélange des emblêmes chrétiens avec l'antiquité païenne.

[1] La forme des lettres des légendes n'est pas gothique ; mais elle rappelle les caractères qui ont succédé presque immédiatement aux gothiques, et d'ailleurs ces légendes peuvent avoir été ajoutées après coup. Les caractères n'ont aucun rapport avec ceux du texte. Je ne serais nullement étonné que les gravures eussent été faites d'après les miniatures d'un manuscrit déjà ancien, ce qui expliquerait tout.

1° Le tombeau de *Daphnis*, sur lequel on ne s'attendait guère à voir figurer le signe de la Rédemption (Églogue 5e).

2° Le tombeau de *Caieta*, nourrice d'Énée selon quelques Commentateurs, de Creüse ou d'Ascagne suivant d'autres (livres VI et VII de l'Énéïde). Ici (*fig.* 1), non-seulement le tombeau est orné d'une croix, mais encore un des personnages agenouillés tient un cierge. De plus, on remarque, sur le devant du tombeau, une poignée qui doit servir à tirer le cercueil, ce qui prouve bien, de la part du dessinateur, la préoccupation de l'idée chrétienne et l'ignorance de l'incinération, ou le parti pris de n'en pas tenir compte.



1.

Le dessin est si mauvais, que l'on ne peut deviner si le personnage de droite est une femme voilée ou un moine, ou un pénitent.

3° Le tombeau de Marcellus, fils d'Octavie et neveu d'Auguste. Il est parsemé de fleurs : *Manibus date lilia plenis;* auprès, une femme, en costume de religieuse, porte deux cierges (Énéide, liv. VI).

4° Les funérailles de Pallas, fils d'Évandre, où l'on reconnaît clairement des pénitents qui portent des cierges (Énéide, liv. XI).

5° Un temple d'Apollon, devant lequel *Helenus*, le grand-prêtre, tue deux taureaux, et qui n'en est pas moins d'archi-

tecture gothique et surmonté d'une croix (Énéide, liv. III).

6° Un château-fort, portant les lettres S. P. Q. R. (*Senatus populusque Romanus*), flanqué à droite et à gauche de deux églises. Le dôme de l'une et le clocher de l'autre sont ornés de croix. Sur le devant, *Virgile* et *Mécène* se promènent dans un jardin. (Géorgiques, liv. II).

7° Un fond de paysage avec un clocher et une croix (Géorgiques, liv. III) (*fig.* 2).



2.

Mais tous ces exemples pourraient ne présenter au lecteur que des preuves d'ignorance et de naïveté. J'en citerai d'autres qui me semblent donner aux anachronismes de cette curieuse édition de Virgile un sens plus particulier.

Dans la 4e églogue, intitulée *Pollion*, le poète quitte le ton pastoral et son début est rempli de majesté :

> Sicelides musæ, paulo majora canamus...
> Si canimus Sylvas, Sylvæ sint consule dignæ [1].

Puis, montant sa lyre au plus haut degré de l'enthousiasme et du sublime, il s'écrie :

> Ultima Cumæi jam venit carminis ætas,
> Magnus ab integro sæclorum nascitur ordo;
> Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna.
> Jam nova progenies cœlo demittitur alto [2] !

[1] Muses de Sicile, abordons des chants un peu plus élevés... Si nous chantons les forêts, qu'elles soient dignes d'un consul.

[2] Voici venir l'âge prédit par les chants de la Sybille de Cumes. Une nouvelle et sublime série de siècles va commençer. Déjà revient *la Vierge* ; déjà revient le règne de Saturne. Déjà, du haut des cieux, descend un nouveau rejeton.

Les commentateurs se sont demandé quel était cet Enfant divin auquel Virgile adresse, dans la suite de l'églogue, les louanges les plus magnifiques et prédit une éclatante mission. Les uns y ont vu Marcellus, fils d'Octavie; d'autres, Saloninus, fils de Pollion; d'autres, Auguste ou Pollion lui-même.

Mais comme l'âge de ces différents personnages ne concordait pas avec les temps fixés par la Sybille de Cumes, les chrétiens, et dans le nombre des Pères de l'Église, ont cru reconnaître Jésus-Christ dans l'enfant annoncé par la Prophétesse, et la Sainte-Vierge dans la *Vierge* de Virgile, admirant en cela le dessein de Dieu, qui avait voulu faire prédire le Messie, non pas seulement par les Patriarches et par les Prophètes hébreux, mais par les oracles des païens eux-mêmes.

Parmi les Commentateurs, Ascensius a si pleinement adopté cette opinion, qu'il énonce ainsi le sujet de la 4e églogue :

> Quarta Sibillyni repetens oracula cantus
> Atque Genethliacos modulans, cantat Jesum [1]

Peu importe, dit-il encore, que Virgile applique mal à propos à Marcellus, à Saloninus ou à Auguste la prédiction de la Sybille et n'ait pas eu en vue le Christ, qu'il ignorait, et qui est né vingt ans au moins après qu'il a eu composé la 4e églogue. Le témoignage qu'il rend n'est pas moins divin pour être involontaire; et puisque, dans l'ordre des temps, il ne peut, en réalité, concorder avec aucun autre fait qu'avec l'avènement du Messie, il faut y reconnaître le doigt de Dieu qui se glorifie lui-même jusque dans ceux qui ne le connaissent pas.

[1] La quatrième Élogue, reproduisant les oracles de la Sybille, chante Jésus, en célébrant sa naissance.

Au surplus, il est positif qu'au Moyen-Age cette opinion était presque un article de foi, et quelques enthousiastes ont regardé Virgile comme un saint. Bien plus, suivant une tradition également reçue, une autre Sybille, celle de Tibur, aurait montré à César-Auguste la Vierge tenant Jésus enfant dans ses bras. Et l'on peut voir encore, au château de Fleurigny, près de Sens, un admirable vitrail de Jehan Cousin, où cette dernière tradition est reproduite [1].

Il y a donc grande apparence que le naïf dessinateur des images semées dans le Virgile de 1544, s'est cru autorisé à mêler le Christianisme aux sujets tirés des œuvres du poète et a cru glorifier ainsi la religion chrétienne, exaltée par les plus grands génies de l'antiquité.



3

Si les gravures que j'ai déjà mentionnées rendent cette hypothèse probable, je crois que quelques autres, toutes personnelles à Auguste ou à Virgile, lui donnent presque la force d'une démonstration [2].

On voit Auguste portant sur la tête une couronne ornée de feuillages assez bizarres et surmontée d'une croix (*fig.* 3).

[1] L'Enfant divin est entouré d'une éclatante lumière ; Auguste prosterné, l'adore.

[2] D'après la vie de Virgile qui est en tête de l'édition de 1544, il aurait eu deux frères, et il aurait pleuré la mort de l'un d'eux, *Flaccus*, sous le nom de *Daphnis*. La première gravure qui représente son tombeau a donc le

On peut en rapprocher une gravure qui représente Virgile récitant à la sœur d'Auguste, Octavie, le chant de l'Énéide où se trouve le fameux vers :

Si fata aspera vincas
Tu Marcellus eris... [1]

et Octavie lui donnant en récompense un vase plein d'or [2]. On remarque à terre, derrière cette princesse, une couronne surmontée d'une croix.

Enfin le petit poème de Virgile intitulé : *Diræ ad Batarum* est accompagné d'un dessin où l'on voit le poète assis au pied d'un arbre. En haut est la ville de Mantoue, son lieu de naissance, dont l'église porte une croix.

Cette gravure serait doublement précieuse si l'on pouvait penser que le dessinateur a donné une vue exacte de Mantoue à la fin du XIV[e] siècle ou au commencement du XV[e].

Je crois pouvoir inférer de ces gravures que, pour le dessinateur, Auguste et Virgile étaient presque des chrétiens, à cause des révélations des Sybilles de Tibur et de Cumes. Dans un siècle de foi ardente, il n'est donc pas étonnant qu'un livre, imprimé en Italie, dans la catholique Venise, ait accumulé les emblêmes d'une croyance naïve qui flattait l'orgueil religieux des populations.

ÉLIE PETIT.

même caractère de personnalité que les dernières. Il en est de même de celle où figurent Virgile et Mécène ; mais elle a été mise dans le premier groupe, à cause des lettres S. P. Q. R. qu'on y remarque et qui mêlent si singulièrement l'histoire de Rome païenne à celle du Christianisme.

[1] Si tu peux vaincre la cruauté du destin, tu seras Marcellus...

[2] Lorsque Virgile lut le sixième livre devant Octavie, elle s'évanouit en entendant le : *Tu Marcellus eris*; mais, ayant repris connaissance, elle fit donner à Virgile 10 sesterces par vers.

LE

TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE GRAN

en Hongrie

D'APRÈS M. L'ABBÉ FRANZ BOCK

(*Jahrbuch der Kaiserl. Kœnigl. central Commission.* — Vienne, 1859.)

SEPTIÈME ET DERNIER ARTICLE *

XV

CROIX PROCESSIONNELLE EN ARGENT DU XVe SIÈCLE.

Cette croix est désignée sous le nom de *Croix apostolique.* Dans certaines occasions solennelles, elle est portée devant les rois de Hongrie par un dignitaire éminent du Chapitre de la Cathédrale de Gran. Ce dignitaire, *crucifarius,* doit monter à cheval revêtu de la chape ; portant la croix, il précède le *roi apostolique,* qualification donnée aux rois de Hongrie depuis l'époque de saint Étienne. Lors de la consécration de la nouvelle Cathédrale de Gran, le chanoine capitulant *à latere,* comte Forgach, eut l'honneur de porter ainsi la croix apostolique et de précéder à cheval le jeune empereur François-Joseph.

* Voir le numéro d'août 1860, page 369.

Notre croix consiste en deux parties fort distinctes : le pied ou support inférieur, ouvrage sans beauté et sans art, fabriqué au dix-neuvième siècle, et la croix primitive, ornée de figures ciselées en haut-relief sur la face antérieure, et de figures en nielle sur la face postérieure.

Occupons-nous d'abord des figures ciselées. Les quatre-feuilles qui terminent les branches de la croix offrent, sur fond d'argent, les demi-figures en argent doré du groupe de la Passion. Saint Jean et la sainte Vierge se montrent sur le croisillon; Marie-Madeleine occupe la branche inférieure. La rose à quatre-feuilles de la branche supérieure est plus longue que les autres; on y remarque le pélican se donnant lui-même en nourriture à ses petits : symbole connu du sacrifice et de la mort du Christ. La figure du Sauveur est fondue en argent et ciselée; l'artiste a seulement doré la couronne d'épines, les cheveux et la ceinture des reins.

La face postérieure de la croix apostolique intéresse le connaisseur encore plus vivement que l'autre face par ses figures en nielle, très-remarquables sous le rapport de l'art, et dont le travail ressemble à celui qui s'exécute en Russie sur les tabatières de Toula. Les roses terminales des quatre branches de la croix présentent sur un fond quadrangulaire en argent doré les demi-figures des quatre Évangélistes avec les animaux qui leur servent d'attributs. La rose centrale, placée au point d'intersection, encadre la charmante figure de la Madone avec l'Enfant-Dieu.

Ces niellures délicates, d'un style éminemment noble, révèlent, ainsi que les figures ciselées de la face antérieure, un artiste distingué, qui, comme peintre, pourrait être rangé dans l'école de Ghirlandaio ou du Pérugin. La croix apostolique est certainement d'origine italienne, et M. l'abbé Bock pense que ses incomparables nielles auront été exécutées d'a-

près les dessins fournis à un habile orfèvre par un artiste de l'école florentine, dans la seconde moitié du quinzième siècle, c'est-à-dire à l'époque où Mathias Corvin, comme roi de Hongrie, portait la couronne de saint Étienne.

XVI.

CROIX EN CRISTAL DE ROCHE DU XIVe SIÈCLE.

L'emploi du cristal se rencontre souvent à l'époque romane, non-seulement dans les croix, mais aussi dans les vases liturgiques et les reliquaires. Les quatre branches de notre croix, composées de plaques de cristal taillé, d'une assez grande épaisseur, sont enchâssées dans une bordure d'argent doré. A l'extrémité des branches, cette bordure affecte visiblement la forme de l'ancienne *francisque (francisca,* fleur de lis) avec quelques modifications, telles que les subissent très-diversement les croix romanes. Chacune des extrémités des branches est ornée d'une pierre oblongue, artistement enchâssée et ressemblant au rubis. Cette pierre, qui contribue d'ailleurs beaucoup à la décoration de la croix, paraît être simplement un fluor de rubis.

Après avoir fait remarquer que l'image du Sauveur crucifié, ciselée en argent, doit avoir été ajoutée à la fin du XVIe siècle, et qu'il est difficile de décider si la croix dans l'origine fut employée comme croix d'autel ou comme croix processionnelle, M. l'abbé Bock appelle l'attention sur le piédestal, dont l'exécution ne s'harmonise nullement avec celle des autres détails de notre objet d'art. Les ornements de style gothique flamboyant qui y sont attachés, les feuilles profondément ciselées et dont les parties sont jointes dans le milieu, au moyen d'une pierre d'un rouge foncé, tous ces caractères

appartiennent à la période où le gothique était supplanté par la Renaissance. A en juger par les armes du donateur et par l'inscription, ce piédestal aurait été ajouté en 1607.

Sur le croisillon, ainsi que sur la branche supérieure de la croix, l'artiste a soudé de petits baldaquins en forme de tour; ils servent de couronnement à trois statuettes de Saints en argent; l'exiguité de l'ouvrage ne permet pas de donner les noms des personnages représentés. Sur l'autre face de la croix, les baldaquins et les statuettes en argent se reproduisent.

En résumé, suivant l'opinion de M. Bock, la terminaison des quatre branches en fleurs de lis, le caractère des autres ornements, les lettres capitales du titre de la croix, permettent de conclure que cet objet d'art, à l'exception du piédestal, a été confectionné vers le milieu du XIVe siècle.

XVII.

CROIX D'AUTEL EN OR ÉMAILLÉ.

Cette croix à laquelle le métal et le travail artistique donnent un grand prix, offre, dans leur plus haut développement, deux genres de style qui, bien qu'opposés par leur principe, se réunissent ici en un tout assez harmonieux. Elle est ordinairement attribuée, comme un grand nombre d'autres objets d'art, à l'âge d'or de Mathias Corvin, où la Hongrie, vers la fin du Moyen-Age, parvint à l'apogée de sa grandeur politique; mais M. l'abbé Bock rejette cette opinion erronée et il accorde seulement que le piédestal en or massif, exécuté dans le style des derniers Médicis, peut avoir vu le jour à l'époque de Mathias Corvin, conséquemment dans la seconde moitié du XVe siècle. La date qu'il assigne au piédestal se justifie non-seulement par la disposition tout en-

tière de cette partie, mais aussi par plusieurs détails d'émaillure manifestement fournis par les ateliers de Florence ou de Venise ; tels sont, par exemple, trois petits médaillons représentant des bustes d'Apôtres, sur un disque central supporté par trois sphinx.

Au-dessus du piédestal, éminemment remarquable par le fini de son ornementation élégante, s'élève une construction architecturale, disposée triangulairement, travaillée en or massif, aux contreforts de laquelle s'appuient de petites statues en or repoussé, toutes couvertes des plus fins émaux de diverses couleurs. Ces statuettes paraissent représenter les Prophètes qui ont prédit les souffrances du Sauveur. Les contreforts forment un baldaquin et entourent la représentation du Christ lié à la colonne de la Flagellation. L'image divine, plus grande que les autres, se distingue par un naturel frappant et par la sévérité du style. Elle est ciselée dans l'or le plus fin, et l'artiste a si délicatement employé l'émail couleur de chair pour les carnations, que non-seulement il est resté fidèle à la vérité anatomique, mais qu'il a réussi encore à faire exprimer au visage du Christ une douleur ineffable.

Le baldaquin qui surmonte la Flagellation sert de base à une sorte de rocher en émail sur fond d'or, où est représenté le Crucifiement. Ce rocher, coloré très-naturellement, est entouré de contreforts, terminés en pinacles dont une perle fine orne le panache supérieur. Les amis des arts doivent regretter que sur les trois contreforts le clocheton central soit remplacé par trois mauvaises figures d'anges émaillées.

Sur le rocher où se dresse la croix, on voit, représentés en émail, conformément à la tradition ancienne [1], la tête de

[1] Cette tradition se trouve expliquée dans le sixième article, nº XIII ; voir la *Revue de l'Art chrétien* de juillet 1860, page 381.

mort et les ossements, symboles que l'art moderne néglige souvent avec ou sans dessein, quand il représente le Crucifiement. Les images émaillées de saint Jean et de la sainte Vierge accompagnent la croix. En contemplant ces précieuses figures, on ne sait ce que l'on doit le plus admirer de l'art du ciseleur ou de celui de l'émailleur. L'un et l'autre ont rivalisé de perfection, et l'orfévrerie du Moyen-Age n'a rien produit de plus beau ni de plus achevé. La croix de la Passion est exécutée en or; des deux côtés elle présente une foule d'ornements riches et artistiques, des perles, par exemple, et des raisins rouges émaillés qui figurent le sang versé par le Sauveur.

L'image du Crucifié attire particulièrement les regards par la haute perfection de la ciselure et de l'émaillure. La manière dont est drapé le linge qui entoure les reins, la position des pieds fixés l'un sur l'autre, et toute la structure anatomique du corps, paraissent indiquer non-seulement le pays, mais aussi l'époque où fut exécuté ce chef-d'œuvre d'orfévrerie. M. Bock estime que cette croix d'autel, abstraction faite du pied, est sortie des ateliers d'un maître orfèvre souabe d'Ulm, de Nuremberg ou d'Augsbourg, vers la fin du XIVe ou au commencement du XVe siècle. Le pied peut avoir été ajouté cent cinquante ans plus tard.

Telles sont les admirables richesses de l'église de Gran. On doit savoir gré au docteur F. Bock de les avoir décrites avec autant de science que de goût. Nous souhaitons qu'il ne s'arrête point dans cette voie et qu'il nous fasse connaître successivement tous les chefs-d'œuvre d'orfévrerie que possèdent les cathédrales de l'Allemagne.

A. BREUIL.

BIBLIOGRAPHIE

ARCHÉOLOGIE CÉRAMIQUE ET SÉPULCRALE, *ou l'Art de classer les sépultures anciennes à l'aide de la céramique, par M. l'abbé* Cochet, *inspecteur des monuments historiques de la Seine-Inférieure. Paris, chez Aubry, et Rouen, chez Lebrument;* 1860, *in-4° de* 20 *pages et* 10 *planches avec* 15 *bois intercalés dans le texte* (3 fr.).

M. l'abbé Cochet a publié de nombreuses monographies des fouilles qu'il a dirigées dans les cimetières de Normandie, et chaque fois il a tiré de ces découvertes de précieuses inductions. Le travail qu'il publie aujourd'hui est une espèce de synthèse de ces observations éparses. Ce n'est point sans doute le dernier mot de la science sur l'archéologie sépulcrale; il y a encore bien des doutes à éclaircir, des hypothèses à confirmer, des problèmes à résoudre; mais la publication du savant antiquaire normand n'en est pas moins un tableau intéressant des connaissances acquises jusqu'ici sur la céramique nationale des tombeaux.

La coutume de déposer des vases à côté des dernières dépouilles de l'homme a existé dans tous les pays et dans tous les temps. Il y a fort peu de temps que cette pratique a été abandonnée. Dans un







Vases funéraires du Moyen-Age.

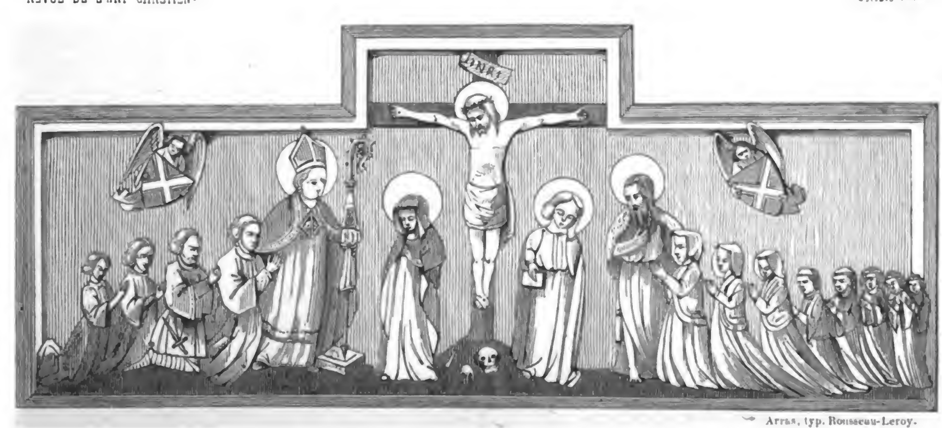
cimetière gallo-romain de Roiglise, près de Roye, qui a continué depuis à servir de sépulture, j'ai rencontré, à côté de vases romains contenant des monnaies de Néron et d'Adrien, des vases tout modernes de la même forme, renfermant des monnaies de Louis XIII, de Louis XIV et de Louis XV.

Après la conquête romaine, pendant les trois premiers siècles, les corps étaient réduits en cendres; de là le nombre prodigieux de vases qu'on a découverts dans les cimetières romains. Celui de Terre-Nègre, à Bordeaux, en a donné plus de 20,000. Depuis Constantin jusqu'à Auguste, les corps furent rendus à la terre; mais on continua de déposer dans les sépultures des vases de toutes formes et de toutes tailles. Après la conversion des Francs, nous voyons à peu près disparaître les vases de verre; mais on trouve aux pieds du mort un vase vide en terre, dont on ne sait encore comment expliquer la présence. M. Cochet suppose que nos ancêtres remplissaient ce vase d'une eau sacrée préservatrice des obsessions et des possessions démoniaques dont ils ne croyaient pas que les morts fussent affranchis. Cette coutume persévère sous Charlemagne, non-seulement en France, mais en Angleterre, en Allemagne, en Suisse, en Belgique, etc. Plus tard, sous l'empire des idées chrétiennes, ce vase prend une autre destination ; il descend toujours dans la tombe, mais après avoir contenu l'eau sacrée qui a aspergé le cercueil ou l'encens bénit qui a fumé le jour des funérailles.

M. Cochet a publié en dix planches les principales formes des vases sépulcraux des périodes gauloise, gallo-romaine, franque et du Moyen-Age ; nous reproduisons quelques types de ceux qui appartiennent aux sépultures chrétiennes du Moyen-Age.

L'auteur a terminé son ouvrage par quelques réflexions sur les idées superstitieuses qu'a fait naître jadis la présence de ces vases dans le sein de la terre. De naïfs habitants des campagnes y voyaient des œuvres de sorcellerie. En Silésie, on a été jusqu'à supposer que ces vases poussaient naturellement dans la terre. Un voyageur français du XVIIIe siècle s'est rendu sérieusement l'écho de cette incroyable niaiserie et a eu soin d'illustrer son texte d'un dessin de vase qui porte cette suscription : *Pot de terre qui croist naturellement en terre auec d'autre uaisselle.*

J. CORBLET.



Arras, typ. Rousseau-Leroy.

EX-VOTO MONUMENTAL DE L'ÉGLISE DE SAULGES (MAYENNE).

BAS-RELIEF DU XVe SIÈCLE.

Iconographie Chrétienne

EX-VOTO DE L'ÉGLISE DE SAULGES

L'église paroissiale de Saulges, département de la Mayenne, canton de Meslay, possède un bas-relief qui mérite de fixer l'attention de tous ceux que l'Art chrétien intéresse. C'est, sans contredit, l'un des monuments les plus curieux, les plus originaux, les plus purs de style que l'on puisse rencontrer. Il se rattache à la famille des ex-voto qui décoraient autrefois en si grand nombre les murs de nos églises, et que l'on n'y rencontre presque plus aujourd'hui, du moins dans un état aussi parfait de conservation. C'est ce qui nous engage à donner de ce petit monument une explication à peu près complète, accompagnée d'un dessin (*V. la planche ci-jointe*).

En **1401**, Robin du Rocher, seigneur de Valetrot, terre fieffée située sur le territoire de Saulges, fit bâtir un oratoire près de son château; et en **1405**, il y fonda un service religieux, consistant en un certain nombre de Messes et quelques prières en l'honneur de la très-sainte Trinité, de Notre-Dame et de saint André. Cette fondation fut approuvée par Foulques de Rocher, fils de Robin, et son successeur dans la

terre de Valetrot. L'existence de cette chapelle fut reconnue et autorisée par décret de Jean d'Hierray, évêque du Mans, en date du 20 mai 1445 [1].

Foulques du Rocher signala encore sa piété par les aumônes qu'il fit aux Chartreux du monastère de Notre-Dame du Parc, en la paroisse de Saint-Denis d'Orques, à deux lieues de Saulges. En reconnaissance des dons de ce seigneur, les religieux inscrivirent son nom sur leur Nécrologe avec ceux de leurs autres bienfaiteurs; et des prières furent offertes pour le repos de son âme, chaque année, jusqu'au jour où le vent des révolutions vint chasser de leur cloître les moines paisibles, dont l'unique occupation était de désarmer la colère du Ciel par leurs prières et leurs austérités [2].

Plus tard, le château et le domaine de Valetrot devinrent la propriété des Chartreux de Notre-Dame du Parc, probablement par le don que leur en fit Foulques du Rocher à sa mort; et les religieux, en qualité de seigneurs de cette terre, succédant aux droits et prérogatives des fondateurs de la chapelle, présentèrent désormais à l'Évêque du Mans un prêtre qui devait la desservir ; le prélat lui conférait le bénéfice [3].

En 1772, et probablement dès 1654, les Chartreux avaient obtenu de jouir eux-mêmes des revenus de cette chapelle, à la charge d'acquitter les services demandés par le fondateur. Ces services se composaient de quatre Messes chaque semaine et de quelques offices. Les revenus de ce bénéfice consistaient

[1] *Premier registre des fondations du diocèse du Mans*, fol. 26, ms.

[2] *Obituaire de la Chartreuse du Parc*. Ms de la Bibliothèque impériale, fonds des Blancs-Mant., n° 45, p. 769.

[3] *Registres des insinuations ecclésiastiques du diocèse du Mans*, avril et octobre 1558, février 1579, novembre 1581, mai 1629. Ms. des archives départementales du Mans, en 70 vol. in-fol.

en la métairie du Bignonet, située en la paroisse de Saulges, estimée alors d'un produit de 200 livres, et en celle de Brisaume, en la paroisse de Chemeré-en-Charnie [1]. Nous avons vu à Valetrot la chambre que les religieux y occupaient, lorsqu'ils venaient régulièrement chaque semaine acquitter la fondation de Foulques du Roçher; elle se nomme encore la *chambre des moines;* et sur la cloche de la chapelle nous avons pu lire cette inscription :

✝ JESUS MARIA. IAY ESTE FAITE PAR LES
PP. CHARTREUX. 1654.

Afin de conserver le souvenir de la pieuse fondation de son père, augmentée par lui, Foulques du Rocher fit exécuter l'ex-voto monumental qui doit maintenant nous occuper. Au milieu est représenté le Christ en croix. Au pied de l'instrument de supplice sur lequel expire le Fils de Dieu, on voit une tête de mort, un ossement et un gant ou une main. Le Christ est représenté vivant, selon une tradition déjà établie parmi les artistes de notre pays, tandis que les autres nations, et les Italiens en particulier, le représentent presque toujours au moment où il vient d'expirer. Il tourne la tête à droite, et semble adresser à sa sainte Mère ces paroles du suprême adieu : « Femme, voilà votre Fils. » Marie portant dans tous ses traits, dans toute son attitude, l'expression d'une douleur ineffable, se tient debout à la droite de la Croix, enveloppée dans un long manteau, les mains jointes, et inclinant légèrement la tête. Saint Jean l'Évangéliste occupe le côté opposé; il est aussi drapé dans un long manteau : sa main droite soutient un livre ouvert : il détourne doucement

[1] *Pouillé du diocèse du Mans*, rédigé en 1772, fol. 27 v. et 431 v. Ms grand in-fol Archives du Chapitre du Mans, et Bibliothèque de la ville.

la tête et répand des larmes. Toute son attitude respire une profonde douleur.

A la droite de la sainte Vierge est saint Julien, qui évangélisa les cantons des Cénomans, des Diablintes et des Erviens, c'est-à-dire l'ancienne province du Maine, à la fin du premier siècle de l'ère chrétienne, et qui est honoré comme Apôtre dans le pays où il a fondé la Foi [1]. Son costume est très-riche. Sa crosse est chargée d'ornements d'une exquise délicatesse; elle porte le *sudarium* que plusieurs canonistes considèrent à tort comme un attribut propre au bâton pastoral des abbés; assertion contredite par un grand nombre de monuments iconographiques. Il est néanmoins utile de faire encore observer que le bas-relief de Saulges la réfute une fois de plus, et d'une manière irréfragable. Sous la crosse de saint Julien est clairement désignée la fontaine miraculeuse que le saint Apôtre fit jaillir, lorsqu'il se présenta pour la première fois à la porte de la cité des Cénomans. Ce prodige disposa les habitants du Mans à écouter favorablement la doctrine de salut qu'il leur apportait; et il est resté profondément gravé dans la mémoire des populations. Dans toute la province du Maine on rencontre l'image du saint Pontife faisant jaillir sous sa crosse la source miraculeuse. A l'époque où l'église cathédrale du Mans jouissait du droit de monnayage, cette fontaine figurait sur les deniers frappés dans les ateliers ecclésiastiques du Maine. Il est vrai que les numismates ont longtemps désigné ce différent sous les noms de racine et de fer de moulin; mais aujourd'hui le doute n'est plus possible à ce sujet. D'ailleurs, le Chapitre du Mans admettait ce même signe sur ses sceau et contre-sceau. Il est même remarquable que longtemps après que le

[1] D. Paul Piolin, *Histoire de l'Eglise du Mans*, t. I, introd.

Clergé avait perdu tout droit direct sur la monnaie dans la province, au XVe siècle, des blancs et des deniers frappés dans notre pays conservaient encore ce différent d'une origine toute hiératique.

Saint Julien, clairement caractérisé par cet attribut, présente au Christ quatre personnages, à genoux, dans l'attitude de la prière et du recueillement le plus profond. Trois de ces hommes sont vêtus de longues robes serrées à la taille par une ceinture et descendant jusqu'aux pieds. Ce costume, que l'on nommait la *cotte hardie,* n'était plus guère en usage parmi la noblesse depuis environ cinquante ans, au moment où notre bas-relief fut exécuté, en 1444 ou 1445. Le quatrième personnage, le second en s'éloignant de saint Julien, est vêtu d'un costume qui lui est particulier : sa barbe est longue et épaisse, tandis que les autres ont le visage entièrement nu; de plus, il porte une de ces casaques qu'on appelait *jacques,* des éperons et ces longues chaussures contre lesquelles s'élevèrent les moralistes sévères du temps, et qui ressemblaient beaucoup aux souliers à la poulaine. Enfin une dague est suspendue à sa ceinture.

Tout le côté gauche du bas-relief est rempli par un groupe de neuf personnages. Celui qui est placé à la gauche de saint Jean l'Évangéliste est un Saint, comme l'annonce l'auréole qui est autour de sa tête et son attitude droite : il porte de plus une longue barbe et le costume d'un ermite. Mais quel est ce Saint protecteur de la famille du Rocher? Si vous interrogez les habitants du pays, ils vous diront que cette figure représente saint Sérené, le patron de cette contrée, toujours fort honoré et toujours secourable. Saint Sérené, en effet, diacre-cardinal de l'Église Romaine, vint habiter le désert de Charnie, vers le milieu du VIIe siècle. Il fixa son séjour sur la paroisse de Saulges, délivra la province du

Maine des fléaux de la peste, de la famine et de la guerre qui la désolaient, et reçut durant sa vie et après sa mort les hommages que la foi rend aux amis de Dieu. Son culte s'établit aussitôt après son heureux trépas, et il s'est maintenu dans le Maine et l'Anjou jusqu'à nos jours. Un pèlerinage existe de temps immémorial dans le désert qui fut témoin de la pénitence de Sérené; il est fréquenté tous les ans par un grand nombre de pieux chrétiens, et l'on conserve le souvenir de beaucoup de grâces miraculeuses obtenues dans le petit sanctuaire des bords de l'Erve [1].

Depuis longtemps déjà l'usage est établi de représenter saint Sérené avec les attributs qui distinguent aujourd'hui la dignité des Cardinaux; et cet anachronisme était certainement en usage dès le XV[e] siècle, ainsi que l'atteste une des verrières de la Cathédrale d'Angers, dans laquelle figure notre saint Solitaire. D'autres personnes, étrangères à la localité, veulent voir dans ce personnage saint Jean le Précurseur. Mais ce sentiment n'est pas plus fondé que le premier; car la figure que nous examinons ne porte aucun des attributs propres à l'illustre fils de Zacharie et d'Élisabeth. Au contraire, sur l'austère vêtement qui recouvre les membres amaigris du bienheureux Ermite, on découvre l'attribut caractéristique de saint Gilles, le pied de la biche qui nourrit longtemps ce grand Solitaire de son lait, et conduisit vers lui Wamba, roi des Goths [2].

Ce saint personnage pourrait donner lieu à une étude iconographique curieuse; contentons-nous d'indiquer ici les principaux points. C'est presque une tradition parmi les artistes de représenter saint Gilles avec la coule monastique et

[1] Dom PAUL PIOLIN, *Vie de saint Sérené.* Angers, 1858.

[2] *Acta Sanctorum*, septemb., t. I, p. 284 et seq.

la crosse abbatiale, ayant à ses pieds la figure de la biche qui fut durant longtemps la compagne de sa solitude. Sans nous éloigner du Maine, nous pourrions produire à l'appui de ce fait plusieurs représentations du grand abbé du Languedoc, peintes ou sculptées ; le culte de saint Gilles ayant été autrefois très-répandu dans ce pays. Mais l'artiste qui a exécuté le petit monument qui nous occupe ici, n'ayant à sa disposition qu'un espace très-restreint relativement au nombre des personnages qu'il devait y grouper, s'est contenté de figurer sur l'habit du Saint le pied de l'animal, qu'il pouvait considérer comme une marque caractéristique suffisamment intelligible, à une époque où la vie des serviteurs de Dieu était familière à tout le monde. Par la même raison, il n'a pas mis aux pieds de saint Julien cette femme qui puise de l'eau à la source miraculeuse, quoiqu'il soit d'usage de caractériser ainsi les représentations de l'Apôtre du Maine. Il a pensé que la source seule était une marque assez distinctive ; et l'on a vu plus haut que les ouvriers monétaires ont réduit à des proportions plus petites encore l'attribut dont il s'agit. Si notre sculpteur a représenté saint Gilles avec l'habit d'ermite plutôt qu'avec le costume monastique, tel qu'il est usité en Occident, c'est sans doute parce que cet ami de Dieu est plus célèbre comme solitaire que comme fondateur et chef d'un monastère. Nous avons examiné de très-près ce costume, et nous ne pensons pas que l'on puisse y reconnaître la peau de chameau qui recouvre ordinairement le corps de saint Jean-Baptiste. Sans alléguer ici d'autres raisons qui se présentent d'elles-mêmes et qui empêchent de reconnaître dans cette figure l'image du Précurseur, il suffit de faire attention à la place qu'elle occupe dans l'ensemble du monument : elle est placée au-dessous de saint Julien, qui occupe la droite, tandis qu'elle est reléguée à la gauche.

Jamais un artiste, qui s'est scrupuleusement attaché à toutes les convenances traditionnelles dans l'ensemble de son œuvre, n'eût placé dans un rang inférieur à saint Julien, saint Jean le Précurseur, celui que le Verbe incarné lui-même et l'Église ont proclamé le premier et le plus grand des enfants des hommes.

Il n'y a donc pas lieu d'en douter : le saint personnage qui présente au Christ sur la croix les huit femmes placées à sa gauche, est saint Gilles. Quant à ces femmes, elles portent toutes un genre de vêtement qui commençait à devenir suranné à leur époque (1444) : c'est un long surcot fort simple et sans aucun des ornements qu'on y ajoutait assez souvent. Outre une coiffure très-ample, les trois premières ont la taille serrée dans une sorte de mantille. Les autres personnages qui composent ce groupe ont la tête nue, et leurs cheveux ne sont retenus que par un simple cordon. De chaque côté, deux petits anges supportent avec grâce et élégance des écussons composés de plusieurs pièces, mais qu'il est impossible de déterminer dans l'état actuel du bas-relief. On y reconnaît cependant le sautoir fuselé et le lion grimpant. Ce sont évidemment les armoiries des du Rocher de Valetrot; car nous avons retrouvé ces mêmes emblêmes sculptés sur une vaste cheminée en pierre, dans la grande salle du manoir de Valetrot. On doit donc conclure que cette famille s'est fait représenter au moment où elle fait son offrande à Dieu sous la protection de ses saints patrons, saint Julien et saint Gilles.

L'intention de tout ce petit monument est clairement exprimée par l'inscription qui court tout autour de sa partie supérieure, et qui se compose de ces huit lignes rimées :

† En l'an M. IIII^c et I,
Robin et Fouquet tout à un,
Signrs de Valestrot pour lors,
Et pour les vif et pour les mors
Ont ceste chapelle fait f^e
Pour plus avoir Dieu en mémoire
En lonneur de la Trinité,
Qui leur pardoine par sa piété.

C'est-à-dire :

† En l'an mil quatre cent et un
Robin et Fouquet tout à un,
Seigneurs de Valestrot pour lors,
Et pour les vifs et pour les morts
Ont cette chapelle fait faire,
Pour plus avoir Dieu en mémoire,
En l'honneur de la Trinité
Qui leur pardonne par sa piété.

On admire avec raison la finesse et la délicatesse exquises de ce petit monument de sculpture; les costumes y sont merveilleusement soignés et d'une fidélité parfaite. Saint Julien par la richesse du costume, saint Gilles par le caractère d'austérité, et la sainte Vierge par l'expression d'une douleur surhumaine rendue dans toute l'attitude, sont peut-être ce que cette composition offre de plus remarquable. Un sentiment si profond, et à la fois si naïf, respire dans tout l'ensemble, qu'il est impossible au spectateur attentif de ne pas se sentir pénétré ; et si des dates positives n'étaient là pour servir de guide, on serait tenté de rapporter ce petit monument au milieu du XIVe siècle, c'est-à-dire cent ans avant son époque véritable.

Le bas-relief sur pierre est de 1^m90^c, d'une hauteur de 0^m80^c dans la partie du milieu occupée par le Christ, et de 0^m60^c dans tout le reste. Il fut recouvert d'une épaisse couche de peinture simulant la couleur du bronze, il y a dix-sept ou dix-huit ans; les soins éclairés de mademoiselle Ida de Boxberg, du château de Thévalles, l'ont heureusement dégagé de l'empâtement qui le défigurait et ont rafraîchi les couleurs qui se sont retrouvées sous la malencontreuse peinture (1857).

Si quelque fondateur ou bienfaiteur d'un établissement religieux désirait perpétuer le souvenir de ses pieuses générosités, nous ne saurions lui indiquer un meilleur modèle que l'ex-voto monumental de l'église de Saulges.

DOM PAUL PIOLIN.

PRÉCIS

DE L'HISTOIRE DE L'ART CHRÉTIEN

en France et en Belgique.

QUATRIÈME ARTICLE *.

CHAPITRE PREMIER.

TEMPS ANTÉRIEURS A CHARLEMAGNE.

ARTICLE II. — *Sculpture.*

La sculpture, si admirable dans l'antiquité par le goût exquis des formes, par le fini de l'exécution, était tombée en décadence sous le règne de Constantin. Elle ne pouvait donc offrir que des modèles imparfaits et des traditions altérées aux premiers artistes chrétiens. Elle devait, d'ailleurs, être négligée pendant les premiers siècles de la religion nouvelle, par un juste sentiment de réaction contre un art qui jusqu'alors avait surtout servi à diviniser les passions et l'erreur. La Gaule conquise par un peuple barbare, auquel la culture des arts était devenue à peu près étrangère, ne pouvait qu'imiter gauchement le style dégénéré qu'elle avait sous les yeux : ce n'est pas chez elle que devait surgir de si tôt la nouvelle technique qui devait transfigurer l'art.

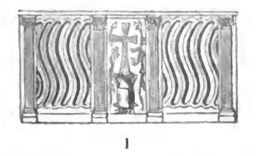
* Voir le numéro d'août 1860, page 402.

Plus les monuments de la sculpture sont anciens, et plus ils offrent de perfection relative. Ceux d'origine méridionale sont bien supérieurs à ceux du nord. Arles et Marseille ont produit, aux IVe et Ve siècles, des œuvres qui ne sont pas inférieures à celles que l'Italie nous offre à cette époque.

La sculpture offre plus de difficultés de pratique que la peinture : aussi tandis que nous voyons, cités dans les chroniqueurs, de nombreux exemples de décorations à fresque dans les églises mérovingiennes, nous ne recueillons dans leurs récits que quelques rares mentions des œuvres de statuaire. Nous savons, par exemple, que saint Virgile, archevêque d'Arles, fit exécuter en bas-relief, dans l'église Saint-Honorat, l'histoire de la vie de Notre-Seigneur. Grégoire de Tours nous signale quelques sculptures sur bois, et même des statues d'or et d'argent. Mais c'étaient là de rares exceptions, et la sculpture ne s'exerçait guère alors que sur les autels, les tombeaux et les diptyques.

AUTELS. — Les premiers chrétiens ont dû se servir préférablement d'autels en bois, à cause de la facilité du transport. Dès le IVe siècle, il y avait cependant des autels en pierre formés d'une table supportée par une ou plusieurs colonnes. Au VIe siècle, c'était la matière la plus universellement admise, et l'on ne consacrait avec le saint Chrême que les autels en pierre. La table était creusée dans toute son étendue et encadrée dans une moulure plus ou moins large. Cette disposition était nécessaire pour prévenir les accidents qui auraient pu provenir de la multiplicité des espèces eucharistiques, à une époque où les fidèles participaient en très-grand nombre au banquet sacré, sous la double espèce du pain et du vin. Ces *autels-tables* remémoraient par leur forme l'institution de la divine Eucharistie, tandis que les *autels-tombeaux*, en forme de sarcophages, rappelaient que c'est sur le

corps d'un saint Martyr qu'on célébrait jadis les saints Mystères. Ces sortes d'autels ont été même parfois de véritables tombeaux, contenant les reliques d'un Saint. Celui qu'on conserve à Saint-Denis (*fig.* 1) a la forme d'un sarcophage



1

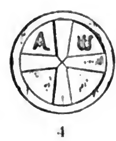


2

carré; il est sillonné de cannelures en spirales (strigiles). Les principaux ornements qui décorent les autels primitifs sont des agneaux (*fig.* 2), des colombes, le labarum, le palmier,



3



4



5



6

l'A et l'Ω, des monogrammes du Christ (*fig.* 3, 4, 5 et 6), des grappes de raisin, des feuilles de vigne, et divers autres emblêmes qui se rapportent au double sacrifice de la Croix et de l'Autel.

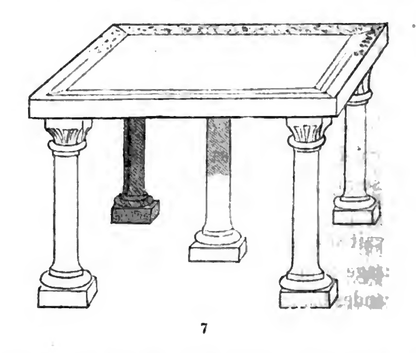
Il n'y avait d'abord qu'un seul autel dans chaque église ; mais cet usage primitif n'était plus universellement observé dans les grandes basiliques du IVe siècle. Ainsi saint Grégoire nous dit que Pallade de Saintes avait placé treize autels dans son église, et il n'en témoigne aucun étonnement.

Ce n'est guère qu'au VIIIe siècle qu'il est question des autels portatifs. Saint Wulfram, évêque de Sens, portait dans

ses voyages un autel consacré aux quatre angles et dont le centre renfermait des reliques. Ces sortes d'autels étaient destinés à remplacer l'autel fixe. Selon le docteur Rock (*The church of our fathers*), on s'en serait aussi servi pour les placer sur des autels fixes déjà consacrés, dans le but d'honorer davantage la sainte Eucharistie et le prélat consécrateur.

Ces meubles liturgiques étaient quadrangulaires et composés d'une plaque de marbre peu épaisse, enchâssée dans un encadrement de bois ou de métal. Quelquefois la plaque était en porphyre, en jaspe, en onyx, en ivoire, en ardoise ou en albâtre. Les côtés étaient souvent décorés d'inscriptions et de sculptures.

Le R. P. Dassy attribue au IVe ou au Ve siècle la table d'autel en marbre blanc de l'abbaye de Saint-Victor conservée au musée de Marseille (*fig.* 7). La partie horizontale offre un encadrement où court une guirlande de feuilles de vigne. Les



7

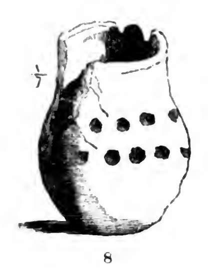
quatre faces sont décorées de colombes, d'agneaux, et de vignes becquetées par des colombes.

TOMBEAUX. — L'orientation des cercueils de l'ouest à l'est paraît être un caractère distinctif des cimetières chrétiens. Plusieurs de ces enclos funéraires étaient d'une immense étendue, parcequ'ils servaient ordinairement à plusieurs localités. Ils étaient situés tantôt près de l'église et tantôt en dehors des villes. A partir du VIIIe siècle, les personnages de distinction purent être inhumés dans l'atrium des églises sous le porche ou *narthex*. L'intérieur des basiliques fut longtemps réservé, d'une manière exclusive, aux princes et aux prélats. Un concile de Mayence, tenu au IXe siècle, semble lever les prescriptions antérieures à ce sujet : *Nullus mortuus intra ecclesiam sepelitur, nisi Episcopi, aut abbates, aut digni presbyteri, aut fideles laïci*. Par *fidèles laïcs* on entendait surtout les fondateurs et les bienfaiteurs de l'église.

Les cercueils ont la même forme que ceux de l'époque gallo-romaine. Les couvercles sont tantôt plats et tantôt à dos d'âne. A partir du VIe siècle surtout, ils sont plus larges à la tête qu'aux pieds ; les côtés et le couvercle sont parfois décorés de sculptures et d'inscriptions. Les cercueils de bois servaient pour les personnes de médiocre condition, quand toutefois on ne se contentait point de les déposer en terre dans un simple suaire. Les gens riches étaient ensevelis dans des sarcophages de pierre, de grès, de marbre ou de porphyre.

Nous avons eu plusieurs fois occasion de parler des sépultures franques et mérovingiennes, en analysant dans cette REVUE les travaux de M. l'abbé Cochet. Sans revenir sur ces détails, bornons-nous à rappeler que dans le coffre de bois ou le cercueil de pierre, on ensevelissait le mort, habillé, la face tournée vers le ciel, les pieds à l'ouest, avec ses armes (hache, lance, sabre, poignard, flèches, couteau), ses insignes ou ornements (collier, fibules, bagues, ceinturon de cuir) ; à côté ou aux pieds du cadavre, on voit un vase

en terre blanche, rouge, grise ou noire. Nous avons dit ailleurs que M. Cochet supposait que ces vases avaient été remplis d'eau bénite, au moment des funérailles, pour préserver le défunt des obsessions démoniaques. Ceux qui sont percés de trous (*fig.* 8) ont servi à contenir l'encens bénit qui a fumé pendant les obsèques.



8

Les tombeaux qu'on a désignés sous le nom d'*apparents*, pour les distinguer des simples cercueils en pierre, en plomb ou en bois déposés dans la terre, ont toujours été beaucoup plus rares que ces derniers. Ils s'élèvent sur la dépouille mortelle de personnages notables, dans les églises, les cryptes, les cloîtres et les cimetières. Ils sont tantôt isolés, tantôt abrités sous des arcades pratiquées dans l'épaisseur des murs (*fig.* 9); en ce dernier cas, une tablette de marbre indiquait le nom et l'âge du défunt.



9

Les plus remarquables sarcophages de cette époque sont ceux du Midi. On y trouve sculptées sur le marbre les mêmes scènes que dans les tombeaux d'Italie de la même époque. C'est ce qui a fait supposer à quelques savants qu'ils provenaient de fabriques italiennes qui auraient eu un dépôt dans quelques villes du midi de la France. Nous avons publié dans la Revue les dessins de quatre sarcophages du musée de Marseille représentant, selon le P. Dassy, la Mission des Apôtres, Jésus docteur, Jésus se manifestant et un Portrait de chrétien (tome III, pages 215, 509; tome IV, page 1). D'autres monuments funéraires conservés à Marseille, à Arles,

à Lyon, à Toulouse, à Aix, etc., représentant d'autres scènes de l'Ancien et du Nouveau-Testament : le Passage de la Mer rouge, Moyse faisant jaillir la source d'eau vive, la Résurrection de Lazare, la Multiplication des pains, les scènes allégoriques de la Vendange, de la Moisson, etc. Parmi les ornements symboliques qui décorent ces tombeaux on remarque particulièrement des colombes, des agneaux, des dauphins, le palmier, le cerf, le phénix, le coq, les deux cités. mystiques, etc.

Deux tombeaux de la crypte de l'église de Jouarre, celui de saint Angilbert et celui de l'abbesse Teschilde, appartiennent à la seconde moitié du VIIe siècle. Le premier, dont les sculptures sont fort dégradées, présente neuf personnages ailés qui entourent le Sauveur assis et bénissant. Le second (*fig.* 10) a un couvercle à double égoût en ciment très-dur. Les parois en pierres de liais sont décorées de deux rangs de coquilles et d'une inscription funéraire gravée sur trois lignes.



10

Le sarcophage de saint Quentin, qui parait remonter au IVe siècle, a été creusé dans une énorme colonne cannelée, divisée en deux sur la longueur. Le couvercle hémisphérique, n'a d'autre ornementation que cette simple inscription : S. QUINTINUS. On connait quelques autres exemples, à cette époque, de saints personnages ensevelis ainsi dans un fût de colonne.

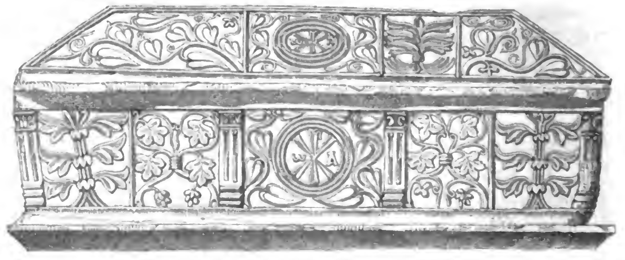
Le tombeau de saint Chaletric, évêque de Chartres (IVe siècle), est creusé dans un bloc de grès. Trois croix pattées sont sculptées en relief à la paroi de la tête. Le couvercle

taillé a deux versants porte une inscription en lettres onciales (*fig.* 11).



11

On a découvert, en 1856, dans la cathédrale d'Auch, un sarcophage mérovingien, en marbre blanc des Pyrénées



12

(*fig.* 12), que M. l'abbé Canéto attribue à saint Léothade, évêque d'Auch (695—718). Il a beaucoup d'analogie avec un tombeau trouvé dans les caveaux de Saint-Seurin, à Bordeaux. Selon la règle liturgique qui fut invariablement suivie jusqu'au XVI[e] siècle, la tête était placée à l'occident et

les pieds à l'ouest ; le défunt paraissait ainsi tout prêt à se dresser sur ses pieds et à se trouver en face du Souverain-Juge, apparaissant à l'orient.

Le 19 mai 1843, on découvrit le tombeau de saint Eutrope, dans l'église souterraine de ce nom, à Saintes. C'est une auge monolithe, quadrangulaire, dont le couvercle en toit porte cette inscription : EVTROPIVS. On remarquera qu'il n'y a ici aucune désignation de sainteté. L'usage de mettre *sanctus* ou la lettre *S* devant le nom des Saints fut très-rare avant le XI[e] siècle. On y trouva non-seulement les ossements de saint Eutrope, mais ceux d'un second individu qu'on suppose avoir été sainte Eustelle, et ceux d'un enfant nouveau-né. Cette dernière circonstance peut s'expliquer par l'usage où l'on fut longtemps de mettre dans un même tombeau les restes de plusieurs Saints et d'y ajouter même un corps des saints Innocents rapporté de la Judée.

C'est à peu près à la même époque que remontent le tombeau du duc Eutichon, à Sainte-Odille (Moselle), ceux de l'église Saint-Dizier (Haut-Rhin), et de Thélus (Pas-de-Calais).

Les inscriptions funéraires de cette époque offrent un grand intérêt au point de vue de l'histoire, de la philologie et de la théologie. Notre collaborateur, M. Edmond Le Blant, dans un ouvrage couronné par l'Institut, a recueilli et annoté celles de la Gaule antérieures au VII[e] siècle. Nous allons lui emprunter quelques-unes de ses plus intéressantes remarques.

Les formules lugubres sont bannies des épitaphes : ce sont les idées d'espérance, de bonheur, de résurrection, qui y sont sans cesse exprimées. On trouve dans les Gaules, les mêmes formules, les mêmes figures, les mêmes symboles, qu'on rencontre dans les catacombes et les basiliques de Rome, avec quelques nuances toutefois qui caractérisent le génie propre à chaque peuple.

La formule IN PACE est la plus répandue : elle n'était inscrite que sur le tombeau de ceux qui étaient morts dans la communion, dans la *paix* de l'Église, et équivalait, par conséquent, à un certificat d'orthodoxie. Elle a été quelquefois remplacée par les mots CUM PACE. Il en est ainsi dans une inscription sur brique, d'une authenticité incontestable, trouvée l'an dernier à Saint-Acheul et faisant partie de la collection de M. Ch. Dufour, d'Amiens. On y lit :

VRSICINVS
IACET
CVM PACE.

Les premiers fidèles de nos contrées aimaient à choisir leur sépulture près du tombeau des Saints :

POSITVS AD SANCTOS. — AD MARTYRES.

Les vertus du défunt étaient signalées par un éloge court et expressif. Un marchand de Lyon, nommé Agapus, est poétiquement appelé *le Port de la pauvreté :*

PORTUS EGENIS.

Une chrétienne de la même ville est nommée :

MATER BONORUM CONSILIORUM.

Les religieuses novices sont désignées sous le nom de

DEVOTANS DEO.

Et les religieuses professes sous celui de

PUELLA DEI.

On leur donnait aussi le nom de *Sanctimonialis*, employé déjà dans ce sens par saint Augustin, comme le prouve l'inscription du musée d'Amiens, que nous avons publiée dans la REVUE (tome I, page 461).

La mention de filiation, si fréquente dans les épitaphes païennes, est à peu près complètement exclue des chrétiennes.

Une seule inscription du recueil de M. Le Blant porte les signes D. M. (*Diis manibus*) qu'on rencontre assez fréquemment sur des tombeaux évidemment chrétiens de l'Italie. Quelques antiquaires ont cru pouvoir interpréter ces lettres par *Deo maximo*. Mais comment les chrétiens se seraient-ils exposés à laisser ainsi suspecter leur croyance par les païens qui traduisaient tout autrement ce sigle ? N'est-il pas plus naturel de supposer que ce n'était là, aux yeux de tous, qu'une simple formule funéraire, qui avait perdu sa véritable signification, et qu'on la gardait uniquement par habitude, comme nous avons conservé les noms païens des jours de la semaine ?

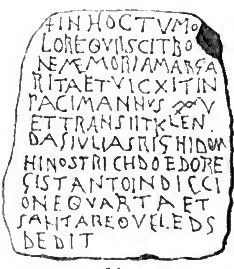
Le nombre des images symboliques est beaucoup plus restreint qu'à Rome. On trouve presque partout le monogramme du Christ, quelquefois isolé, le plus souvent accolé de l'A et de l'Ω et renfermé dans une couronne. La colombe est l'hiéroglyphe de l'âme sortie du corps, en paix et dans la communion des Saints. Elle est souvent accompagnée de la palme ou du rameau d'olivier (*fig.* 13). Le poisson (*même fig.*), qui symbolise tantôt le Sauveur, tantôt le chrétien, ne se voit plus guère après le IV[e] siècle. Deux marbres des Gaules sont seuls ornés du paon, symbole de la résurrection : l'un d'eux a été découvert à Saint-Acheul-lez-Amiens. Une seule épitaphe trouvée à Trèves porte la gravure de deux chevaux : c'est une représentation qui se reproduit fréquemment sur les gemmes et les briques des Catacombes et



13

qui semble comparer la vie chrétienne à une course du cirque, au bout de laquelle est la victoire.

Les lettres usitées dans les inscriptions sont presque constamment des capitales romaines. Quelquefois les O prennent la forme de losange et d'autres lettres sont gravement altérées; elles se lient et s'intercalent fréquemment les unes dans les autres. On en trouvera un exemple dans l'épitaphe (*fig.* 14) trouvée à Crussol (Ardèche), que M. E. Leblant attribue au VII[e] siècle.



14.

La langue et l'orthographe latines sont fort maltraitées dans cette inscription, comme dans beaucoup d'autres du même temps. La responsabilité doit en retomber surtout sur l'ignorance des graveurs. En commettant de lourdes erreurs, ils faisaient le désespoir des auteurs qui avaient longuement médité la prose ou les vers de leurs épitaphes. Aussi un savant évêque de Clermont, Sidoine Appollinaire, en adressant une inscription à Secundus, avait-il bien soin de lui dire : « Veillez à ce que le lapicide grave sans faute ces vers sur le « marbre ; une erreur commise dans son travail, soit à des« sein, soit par négligence, serait attribuée bien plutôt au « poëte qu'à l'ouvrier. »

Les inscriptions contiennent de nombreuses abréviations qu'il est important de connaître pour interpréter sainement les monuments épigraphiques. Nous allons indiquer les principales, non-seulement celles qui étaient usitées avant Charlemagne, mais aussi celles qui furent employées plus tard, afin de ne plus avoir à revenir sur ce sujet.

A.

A. Augustinus, ave, amen, annus, anima, apud, ante, ab, ad, alpha, etc.
AA. Augusti, anni, anima, auctores.
ABB. Abbas.
A. B. M. Animæ benè merenti.
A. C. Anno Christi.
A. D. Anno Domini, anima dulcis.
A. D. K. Antè diem kalendas.
ADQ. Adquiesco.
A. D. R. Anno Dominicæ resurrectionis.
A. E. C. Anno Emmanuelis Christi.
AG. Agios, (*pour* sanctus), augustus.
AGN. Agnus.
AGS. Augustus.
A. K. Antè kalendas.
A. L. Animo libens.
AM. Amen, Ave Maria.
AN. Antè, anno, amen, anima.
ANGL. Angelus.
ANN. Annis.
ANS. Annis.
ANNUS, *pour* annos.
A, O *ou* A, Ω. Alpha et oméga.
A.P.C.N. Anno post Christum natum.
AP. Apud, aprilis, apostolus.
APL. Aprilis.
APS. Apostolus.
A. Q. I. C. Anima quiescat in Christo.
AR. Arelatensis.
A. R. Anno resurrecfionis.
A. R. I. M. D. Anima requiescat in manu Dei.
AR. P. Aram posuit.
ART. Arelate.
AT., *pour* ad, autem.
ATTA, *pour* acta.
AV. Ave.
A. V. I. S. PA. Anima vivat in sempiternâ pace. Amen.

B.

B. Beatus, Baptista, benè, bonum, benè merenti, benedictus.
B. A. XXV. Bixit (vixit) annos viginti et quinque.
BB. Beati, Beatissimus.
BE. Benedictus, benedictus.
BE. ME. Beatæ memoriæ.
B. F. Bona fortuna, bona fœmina, filia, fides.
BF. Beneficium, benefactum.
BI. Beati.
B. I. C. Bibas (vivas) in Christo.
B. M. Benè merenti, benè merito, bonæ *ou* beatæ memoriæ, beata Maria, bona mulier.
BM. Beatum.
B. M. S. C. Benè merito sepulcrum condidit.
B. M. V. Beata Maria Virgo.
BN. Benè, Bernardus.
BNDS. Benedictus, benedictus.
BO. ME. Bonæ memoriæ.
B. Q. Benè quiescat.
B. Q. I. P. Benè quiescat in pace
BR. Bonorum, brevis.
BS. Beatus.
BTHLVS. Bartholomeus.
BVS. V. Bonus vir.
BX. ANVS. V. ME. IX. DI. VI. Vixit annos quinque, menses novem, dies sex.

C.

C. Civis, civitas, carus, curavit, contrà, cum, centum, conjux, (homme ou femme), consul, corpus, castus, carissimus, Christus, Carolus.

CA. Carolus, causa.

CAL. Calendas.

CAN. Cantor, canonicus, canon.

CAP. Capitulum.

CAR. Carolus.

CC. Ducenti, consules, circum, clarissimi.

C. C. Carissimus conjux *ou* carissima conjux.

C. F. Curavit fieri.

CH. Christus.

C. H. L. S. E. Corpus hoc loco sepultum est.

CI. Civis, civitas.

CL. Clodoveus, Clotharius, Claudius, clarissimus, colonia.

CLA. Clarus, clarissimus, Claudius.

CLCI. *et* CLICI. Clerici.

CLENS. Clemens.

CL. F. Clarissima filia *ou* femina.

C. L. P. Cum lacrymis posuerunt.

CL. V. Clarissimus vir, clarissima virgo.

C. M. Causa mortis, clarissimæ memoriæ.

C. M. F. Curavit monumentum fieri.

CMS. Comes.

CN. Canon.

CNS. Censor, canones.

CO. Comes.

C. O. B. Q. Cum omnibus bonis quiescas.

COI. Conjugi.

COIT. Comitis.

COIVG. Conjugis, conjugium.

COL. AVG. NEM. Colonia Augusta Nemausum.

COM. Comes.

COMA. Comitissa.

CONI. Conjugi.

CONS. Consul, consulis.

CONSP. Constantinopolis.

CONTRA. S. *et* CONT. SIG. Contrà-sigillum.

COS. Consul.

COSS. Consules.

C. P. Curavit poni.

C. Q. Cum quo *ou* quâ.

CR. Contrarius.

C. R. Corpus requiescit *ou* repositum, civis romanus.

C. R. S. Christo resurrecto sacrum.

CS. Consul, contrà-sigillum.

CS, *pour la lettre* x.

C. S. Cum suis, carus suis.

CSMA. Chrisma.

CT. Civitas.

C. TT. Cardinalis tituli.....

CTRA. S. Contrà-Sigillum.

CV. Civitas.

CVI. Cujus.

C. V. A. Cum vixisset annos.

CVNC. Cunjucs, *pour* Conjux.

CVTS. Civitas.

D.

D. Deus, Dominus, dux, dominica, dies, donum, dedit, dedicavit, quingenti, decembris, defunctus, depositus, dulcis, decurio, dormit, divus, doctor, de.

D. Æ. Deo æterno.

D. B. I. Deo benè juvante.
D. B. M. Dulcissimæ benè merenti.
D. B. Q. Dulcis benè quiescas.
D. B. S. De bonis suis.
DCRM. Decretum.
DD. Dedit, dedicavit, dederunt, devoti, dies, Domini, deinde, David.
D. D. Deus dedit, dono dedit, dat, dedicat.
D. D. D. Dono dederunt, dono dedit, donum dedicavit.
D. D. D. D. Dignum Deo donum dedicavit.
DD. NN. Domini nostri.
DDPP. Depositi.
D. D. S. Decessit de sæculo.
DDVIT. Dedicavit.
DE. Depositus.
DEC. Decanus, decembris.
DETI. Defuncti.
DF. Defunctus.
D. G. Dei gratiâ.
DI. Dei.
DIAC. Diaconus.
D. I. E. I. Deo invisibili et immortali.
DIG. M. Dignus memoriâ.
DI. GR. Dei gratiâ.
DIO. Divino. — DIA. Divina.
D. I. P. Depositus, dormit *ou* decessit in pace.
DIEB. Diebus.
D. III. ID. Die tertiâ idus.
D. I. P. Decessit in pace.
DM. Deum, Dominus.
D. M. Deo magno *ou* maximo (*chez les païens* Diis Manibus.)
D. M. Æ. Deo magno æterno.
DMI. Domini.
DMO. Domino.
D. M. S. Deo maximo sacrum.
DN. Dominus.
D. N. Dominus noster.
DNM. Dominum.
DNN. Domini.
DNA. Domina.
DNE. Domine.
DNI. Domini.
D. N. PP. Dominus noster Papa.
DNS. Dominus.
DO. Deo, Domino.
D. O. Æ. Deo optimo æterno.
DOI. Domini.
D. O. M. Deo optimo maximo.
DOM. Dominus.
DON. Dominum.
DONI. Domini.
DP. Depositio, depositus.
D. PP. Deo perpetuo.
DPS. Depositus.
D. R. N. Deus respice nos.
DS. Deus.
D. S. I. ou D. S. P. De suâ impensâ *ou* pecuniâ
DT. Dumtaxat.
D. T. O. M. Deo ter optimo maximo.
D. V. Devotus vir.

E.

E. Et, est, ex, enim, Emmanuel, erexit, ejus, ecclesia.
ECCL. Ecclesia
ECLAE. Ecclesiæ.
ED. Edictum.
EE. Esse.
EG. Ergà, egregius.
EH. Ejus, hæres.
EID *et* eidus, *pour* idus.
EIM. Ejus modi.
E. L. Eà lege.
ELIA. Eleemosyna.

E. M. Elegit ou erexit monumentum.
EM. Eminentissimus, Emmanuel.
EPATVM. Episcopatum.
EPC. Episcopus.
EPI. Episcopi.
EPLA. Epistola.
EPO. Episcopo.
EPS *et* EPVS. Episcopus.
EQ. Eques.
E. T. Ex testamento.
E. V. Ex voto, egregius vir.
EVG. Evangelista.
EVAM. Evangelium.
E. VIV. DISC. E vivis discessit.
EXA, *pour* hexa.
EX. A. D. V. K. Ex antè diem quintum kalendas.
EX. DE. Exuvias deposuit.
EXP. GLO. R. Expectans gloriam resurrectionis.
EX. T. Ex testamento.
EX. V. Ex voto, ex visu.

F.

F. Filius, filia, femina, facere, fieri, fuit, finis, feliciter, felix, fidelis, februarius, felicitas, fortuna, familia, fundare, faustum, frater.
F. C. Facere curavit.
FDEC. Fredericus.
FE. Fecit, fermè.
FF. Fratres, fecerunt, felicissimus, fabricaverunt, fundaverunt, filii.
F. F. Fieri fecit.
F. F. Q. Filiis, filiabusque.
F. H. F. Fieri hæres fecit, fieri hæredes fecerunt.
F. I. D. P. S. Fieri jussit de pecuniâ suâ.
F *et* fixit, *pour* vixit.
F. K. Frater carissimus.
FL. filius.
FLAE. Filiæ.
F. P. F. Filio *ou* filiæ poni fecit.
FR. Frater, Franciscus.
F. R. Francorum rex.
FRM. Fratrum.
FRS. Fratres.
FS. Fratres, fratribus, filiis suis.
F. T. C. Fieri testamento curavit.
F. V. F. Fieri vivens fecit.

G.

G. Gratia, genus, gaudium, Gregorius.
G. D. Gratia Dei.
GG. Gregorius.
GL. Gloria, gloriosus.
GLAE. Gloriæ.
GR. Gratia.
GRA. DI. Gratia Dei.
G. V. S. Gratis votum solvit.
GVILLS. Guillelmus.

H.

H. Hæres, homo, hora, habere, hic, hìc, hæc, hoc, honestus, humilis, honor, hujus.
H. Hæres, Henricus.
H. A. Hoc anno.
H. AQ. Hic adquiescit.
H. B. M. F. C. Hæres benè, merenti fieri curavit.
HC. Hìc, hic, hæc, hoc, huic, hinc, etc.

H. C. Hæres curavit, hìc condiderunt.

H. E. E T. F. C. Hæredes ejus ex testamento fieri curaverunt.

HENR. Henricus.

H. F. C. Hæres faciendum curavit.

HH. Hæredes.

H. I. Hìc invenies.

HIERLM Jerusalem.

H. L. S. E. Hoc loco situs est.

H. L. S. S. O. Hoc loco sita sunt ossa.

H. M. Honesta mulier, hoc monumentum.

H. M. E. Homini memoriæ egregiæ.

H. M. F. C. Hoc monumentum fieri curavit.

H. M. P. C. Hoc monumentum posuit conjux, hoc monumentum poni curavit.

H. M. P. CC. Hoc monumentum posuerunt carissimi.

H. M. PP. Hoc monumentum posuerunt.

HO. PO. Hora post meridiana.

HOSS. Hostes.

H. R. I. P. Hìc requiescit in pace.

H. S. E. Hìc sepultus *ou* sepulta est *ou* situs est.

H. S. P. Hæredes saxum posuerunt, hoc saxum posuit.

H. S. S. Hic siti sunt.

H. T. F. *ou* P. Hunc titulum fecit *ou* posuit.

H. V. Hic *ou* hæc vixit, horis quinque.

I.

I. In, ibì, idus, illustris, immortalis, impensis, infra, intra, inferis, invictus, ità, ideò, iterùm, imperator, id est, unus, primus, jacet, jussit, januarius, julius, justus.

IA. Jàm, intra.

IAC. Jacobus, jacet,

I. AET. VI. In æternùm vivas.

IAN. Januarii.

I. B. Joannes-Baptista.

IC. Hic, *et* I. C. Jesus-Christus.

ICRNACONE. Incarnationem.

ID. Idus, interdùm, *et* I. D. Jussu Dei.

I. D. IVD. In die judicii.

I. D. N. *et* I. D. NMNE. In Dei nomine.

IDNE. Indictione.

IEM. *et* IHM. Jesum.

IER. Ieronimus.

IG. Ignis.

I. H. Jacet hìc, invenies hìc.

IH. *et* IHC. Jesus.

IH. C. Jesus-Christus.

IHEM. *et* IHL. Jerusalem.

IHS. Jesus.

IHV. Jesu.

II. Duo, secundò, iterùm.

II, *pour* e.

IIX. Octo.

I. M. In memoriâ.

IM-IMP-IMPR-IMPRT. Imperator.

IM. Immortalis, ipsorum.

I. M. Æ. E. I. In manibus æterni Emmanuelis jacet.

I. M. O. D. In manu omnipotentis Dei.

INC. incipere.

IND. Indictione, in Deo.

IN. D. N. In Deo nomine.

INN. Innocens, in nomine, innocentia.

IN. P. In pace, *et* IN. P. D. In pace Domini.

I. N. R. I. Jesus Nazarenus rex Judæorum.

IN. X. In Christo, *et* IN. XRI. NN. In Christo nomine.

IO-IOH-IOHA-IOHN-IOHS Joannes.

IP-IPR. Imperator.

I. P. D. In pace Dei.

IR. Jeronimus.

IX. Jesus-Christus.

I. V. Justus vir.

K.

K. Carus, carissimus, conjux, castus. kalendas, caput.

K-KA-KAR *et* KLS. Carolus.

K. B. M. Carissimo benè merenti.

K. D. Kalendas decembris.

KI, *pour* qui.

KK. Carissimus, carissimi.

KL-KLEND. Calendas,

KR. M. Caræ memoriæ.

L.

L. Lucas, legare, lex, lubens, levis, libenter, locus, lapis, quinquagenta, Lucia, legavit.

L. LV̂. *et* LVD. Ludovicus.

L. *et* LB. Liber.

L. A. Libenti animo, lubens animo.

L. F. C. Lubens fieri curavit.

LIB. Liber.

LL. Libri, libentissimè, libertatibus. lætus libens.

L. M. Locus monumenti.

L. S. Locus sepulchri.

M.

M. Maria, mater, Marcus, magister, mens, mensis, mors, mœrens, meritus, memor, mortuus, maximus, memoria, monumentum, maritus, mille, mulier, martyr, minùs.

MA. *et* MAR. Maria, martyr, martyrium, Martinus, maritus.

MART. Maritus, martyr, Martha.

MAT. Mater.

MAXX. *ou* MAXS. Maximus.

M. B. Memoriæ bonœ *ou* boni.

M. D. Mater Dei, medicinæ doctor.

MDI Mundi.

MES. Mensis, mensibus.

MG. Magis, Magister.

MIA, *et* MISRDIA. Misericordia.

ML. Malum.

MM. Meritissimus, memoria, monumentum, martyres.

MM. Maritus, mœstissimus, memento mori.

MOER. PP. Mœrentes posuerunt.

MON. Monasterium, monumentum.

M. P. Monumentum posuit.

MR. Marcus, magister, mater, martyr.

MRS. Mors, martyres.

MR. F. S. C. Mœrens fecit suæ conjugi.

MRT. Mœrenti, Martha, martyr.

MS. Magister, mensis, manuscriptus, majestas.

MT. Mater.

M. V. L. SVP. Mater, uxor, liberi superstites.

N.

N. Nicolaüs, noster, natus, nomen, nonas, non, nobis, novembris, nobilis, numen, nepos.
NAT.-NATITAS. Nativitas.
NB. *et* NBL. Nobilis.
NBR. Novembris.
N. DEVS. Nobile decus.
N. F. N. Nobili familiâ natus.
N. LIC. Non licet.
NMNE. nomine.
NN. Nostris, numeri, nostrorum, nobiles.
NNR. Nostrorum.
NO. *et* NOB. Nobis, nobilis.
NOBB. Nobiles.
NOBR. Novembris.
NOE. NOIE *et* NON. Nomine.
NON-APR. Nonis aprilis.
NORI. Nostri.
NOS. Noster.
NOV. Novembris.
NQ. Nusquàm, nunquàm, namque.
NR. Noster, nostrorum.
NR.-NROM. Nostrorum.
NRA.-NSRA.-NTRA. Nostra.
NRM. Nostrum.
NRS.-NTRS, *et* NSTRS. Nostris.
NS. Nos, nomine suo.
NVM. Numerus.

O.

O. Ob, obitus, obire, ossa, oriens, ossuarium, officium, omnis, ômega, ordo, optimo, oratio, obiit.
OB. Obiit.
OB. HON. Ob honorem.
OB. IN. XPO. Obiit in Christo.
OCTA. Octava.
OCTOB. October.
O. E. B. Q. Ossa ejus bene quiescant.
OE, *pour* U.
O. H. S. S. Ossa hìc sepulta sunt.
OMB.-OMIB. Omnibus.
OMI.-ONA. Omnia.
OMP. OMPNS. OPS. OPTS. Omnipotens.
OMS. ONS. OO. Omnes.
ONS. Onus, omnes.
OP. Optimo.
OR. Oratio.
ORD. Ordo.
O. S. B. Ordinis sancti Benedicti.
OSS. Ossa.

P.

P. Perpetuus, pater, patria, pius, pietas, puer, Papa, puella, pontifex, pax, per, post, pro, pridiè, parentes, perficere, plùs, potestas, præses, primus, publicè, pecunia, ponere, passio, pupillus, Petrus, Paulus, psalmus, præ.
PA-PAR-PAT. Pater.
PATHA. Patriarcha.
PBLC. Publicus.
PC. Poni curavit.
PCCM. Peccatum.
P. C. P. C. Pii cives poni curaverunt, pia conjux poni curavit.
PET. PETHC. Pentecostes.
PF. Perficit, poni fecit, præeunte filio.
PFAT. Præfatio.

PH. Positus hic.

PI. Poni jussit.

PIET. V. Pietas vera.

P. I. S. Pius in suos.

PM. Piæ memoriæ, piis manibus, plùs minùs, post mortem.

PONT. Pontifex, Pontificatus.

POR. Prior.

PP. PPM. Perpetuum.

PP. Patres, populus, præses, præpositus, piissimus, Papa, pedes, princeps, *et* principes, etc.

PPHA. Propheta.

PPLI. Populi.

P. P. P. Pro pietate posuit, propriâ pecuniâ posuit.

P. P. P. C. Propriâ pecuniâ ponendum curavit.

PQ. Postquàm.

PR. Precare, pater, princeps, præter, populus romanus.

PRB. PRBR, PSBR *et* PREB. Presbyter.

PRBO. Presbytero.

PRBRI. Presbyteri.

PRID. K. IAN. Pridiè kalendas januarii.

PRIN. Princeps.

PRNA. Paterna.

PRO. Provincia

PROCOS. Proconsul.

PROCC. Proconsules.

PROTHM. PROTHO. PROTR. Protomartyr.

PRS. Probus, præsens.

PRSS. Præsides.

PS. Psalmus, pecuniâ suâ, pro salute.

P. S. H. M. P. H. L. C. Patri suo hoc monumentum posuerunt hujus liberi carissimi.

PSVL. Præsul.

PV. Parvum, prout, provincia.

PVD. Pudicus.

PVICIE-PVINC. Provinciæ.

PZ. Pie zeses ou *zezes*, *pour* piè vivas, pie Jesu.

Q.

Q. Quiescere, quiescat, quiescit, qui, quæ, quod, quæsitus, quia, quandò, quantùm, quintus, Quintinus.

QAM. Quemadmodùm.

QB. Quibus.

Q. B. AN. Qui bixit (vixit) annos

QD. Quod.

Q. FV. AP. N. Qui fuit apud nos.

QI, *pour* qui.

Q. I. P. Quiescat in pace.

QIMODO. Quasimodò.

Q. I. S. S. Qui infrà scripti sunt.

QM Quomodò, quùm, quoniàm

Q. M. O. Qui mortem obiit.

QNM. Quoniàm.

QQ. Quoque.

QR. Quorum.

QS. Quasi.

Q. V. Qui vixit.

QVD. Quod.

QVM. Quoniàm, quàm, quemadmodùm.

QV. FV. AP. N. Qui fuit apud nos.

R.

R. Rex, Roma, romanus, reconditus, recessit, requiescat, retrò, restituit, reficere, responsum; recipere, requirere, regula, rubrica, rectè.

RDVS *et* **RE**. Reverendus.

RE. Rex, regit, requiescat.

RECTR. Rector, *et* **RECTS**. Rectoris.

REFC. C. Reficiendum curavit.

REG. Regis, regionarius, regula.

RELIQ. Reliquiæ, reliquit.

RM. Roma.

RP. Respublica, reverendus pater *ou* puer.

RR. Reverendissimus, reverendissimi, rex *et* regina.

S.

S. sanctus, sacer, salus, salvus, sub, sine, sit, sunt, super, sepulchrum, sacellum, sacerdos, satis, saxum, sepultura, servus, sibi, situs, spiritus, summus, solvit, sepultus, sigillum, suus.

SAC. Sacer, sacerdos, sacrificium.

SACRM. Sacramentum.

SACDOS. Sacerdos.

SAC. VG. Sacrata virgo.

SÆ *et* **SAEC.** Sæculum.

SAL. Salus, salutem.

SAL. I. D. Salutem in Domino.

S. B. Sit benedictus, sanctus Benedictus.

SBBM. Sabbatum.

SC. SCS. SCVS. Sanctus.

SC. MM. Sanctæ memoriæ.

SCA. Sancta, *et* **SCAE**. Sanctæ.

SCDS. Secundus.

SCIS. Sanctis.

SCITAS. Sanctitas.

SCLI. *et* **SECLI.** Sæculi.

SCORM. Sanctorum.

SD. Salutem dedit.

S. D. V. ID. IAN. Sub die quinto idus januarii.

S. D. N. Sanctissimus Dominus noster.

SE. Sepulchrum.

SEC. *et* **SECD.** Secundus.

SED. Sedis.

SG. SGILL. SIG. SIGLL. SIGL. SIGLLM. Sigillum.

SEP. Semper. **SEPITNVM.** Sempiternum.

S. H. L. R. Sub hoc lapide requiescit.

S. I. D. Spiritus in Deo, *ou* sepultus in Deo.

S. L. M. Solvit lubens merito.

S. M. Sancta Mater, sancta Maria.

S. M. M. Sancta Maria Mater, salutari magno.

S. M. A. C. Sit Meum auxilium Chistus.

S. M. E. Sancta Mater Ecclesia.

SEM. Semper.

SN. Sine, senatus.

S. P. Sanctissimæ puellæ.

S. PA. Sanctus Paulus.

S. P. D. Salutem plurimam dicit.

S. P. DNI. Sanctissimi patris Domini.

S. PE. Sanctus Petrus.

SP. M. C. E. Spes mea Christus est.

S. PV. Sigillum parvum.

SR. Super.

S. R. E. Sancta romana ecclesia.

S. R. I. Sacrum romanum imperium.

SS. *p.* **X.**

SS. Sanctissimus, sancti, suis, sunt, sacerdotes, spiritus, sanctus, supra scriptus, sanctæ sedis.

ST. Sunt,

STEF. *et* STEPH. Stephanus.
S. T. T. C. Sit tibi testis cœlum, sit tibi terra cara.
S. T. T. L. Sit tibi terra levis.
S. V. Sanctitas vestra.
SVO. SVMPT. Suo sumptu.
SVP. CVR. Suprema curia.
SVPER. Superstites.
S. V. T. L. Sit vobis terra levis.
SVV. Servum.
S. X. P. Q. R. Salva crux *ou* Christe populum quem redemisti.

T.

T. Titus, titulus, talis, terra, ter, testamentum, Timotheus, templum, testis, Theodoritus, etc.
TB. Tibi.
TEP. TP. Tempus.
T. F. I. Testamento fieri jussit.
TH. Thomas, theologus.
TH. *et* Θ. Mortuus, defunctus.
THE. Theodoritus, etc.
TM. Testamentum, tantùm, tamen, testimonium.
T. N. L. Tu nos libera.
T. P. Titulum posuit *ou* posuerunt.
TPA. Tempora.
T. P. C. Testamento poni curavit ; *ou* I. jussit.
TPLA. Templa, *et* TELM. Templum.
TPR. *et* TR. Tempore.
TRA. Terra, *et* TRE. Terræ.
TT. Testamentum, titulus, tantùm.
TTM. Testamentum, titulum, tantùm.
TT. S. Tituli sanctæ...
TVS. Titulus.

V.

V. Quinque, virgo, vale, vester, vivit, votum, vovit, videlicet, voluit, vir, uxor, vidua, vivens, vobis, vivas, votivus, ut, victor, Vincentius, venerabilis.
VAL. Vale, Valerius.
V. B. Vir bonus.
VBV. Verbum.
VC. Vir clarissimus.
V. D. A. Vade dulcis anima *ou* amice.
VDL. Videlicet.
VENLIS. Venerabilis.
VF. Vale feliciter, vivus fecit.
VG. *et* VGO. Virgo.
VI. Vir illustrissimus.
V. I. ÆT. Vive in æternùm.
VIAT. Viator.
V. ID. FEB. Quinto idus februarii.
VIGIA. Vigilia.
VITAS. Veritas.
VIVSI. Universi.
VIX. Vixit.
V. N. Quinto nonas.
V. O. Vir optimus.
VOT. V. Votum vovit.
V. P. Vir perfectissimus.
VRA. Vestra.
VR. CC. Viri clarissimi, vir clarissimus.
V. S. Vale salve, vir spectabilis, vestra sanctitas.
VTS. Virtus.
VV. Viri, viris.
VV. F. Vive felix.
VX. Vivas charissime, uxor.

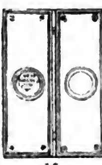
X.

X. Decem, Christus, Christophorus.
XI.-XPI.-XRI. Christi.
X.-XPC. XS. Christus.
XO.-XTO. Christo.
XPIAISSIM. Christianissimus, christianismus.
XRS. IMP. XRS. REG. XRS. VIN. Christus imperat, Christus regnat, Christus vincit.
XX. Viginti, Christus.

Z.

Z. Zezu, zezes, zezo, zezes, zezo. Jesus, vivas.

Diptyques. — Les diptyques, d'origine grecque, furent d'abord un mode de communication missive, entre les princes : c'étaient des tablettes composées de deux ou trois pièces de bois, d'ivoire ou de métal, enduites intérieurement d'une couche de cire, sur laquelle on écrivait avec le style. Chez les romains, les consuls échangeaient entr'eux des diptyques au premier jour de l'an. Après que Constantin eut donné la liberté au Christianisme, les magistrats adressèrent des diptyques aux églises, par marque de respect, et les églises, en signe de reconnaissance, placèrent ces présents sur les autels, afin de recommander les donateurs aux prières des fidèles. Plus tard, ce symbole consulaire devint tout-à-fait ecclésiastique (*fig.* 15). Il servait à marquer les noms, non-seulement des autorités civiles qui étaient en bonne harmonie avec l'église, mais aussi des morts pour qui l'on devait prier, des évêques avec lesquels on était en communion, des papes régnants, des saints dont on faisait la fête ou la mémoire. Cet usage d'inscrire ainsi le nom des défunts à recommander à l'autel, explique pourquoi plusieurs anciens Sacramentaux donnent le nom de *super diptycha* à la Commémoration des morts.


15

La partie de l'ivoire opposée à celle où était étendue la

cire pour recevoir les inscriptions, était ordinairement sculptée et figurait des scènes de l'Ancien et du Nouveau-Testament. Ceux que l'on connaît de cette époque, d'origine française, offrent de grandes incorrections de dessin : en général, les têtes sont trop grosses, les mains exagérées, les draperies mal ajustées. Le musée d'Amiens possède un monument de ce genre, fort curieux, qu'on présume du VIe ou du VIIe siècle. Il représente trois miracles de saint Remi, relatifs au sacre de Clovis. C'est le seul monument connu de ce genre, datant de cette époque, où l'on trouve sculpté un trait de l'histoire de France.

L'usage des diptyques, invoquant sur l'autel la miséricorde divine pour les vivants et les morts, a disparu depuis longtemps comme tant d'autres coutumes de l'église primitive; mais la liturgie n'a jamais oublié de prier ni pour les bienfaiteurs défunts, ni pour les vivants. Les lettres *N N* inscrites dans le Missel, et auxquelles le célébrant substitue de véritables noms, au Memento des vivants et à celui des morts, remplace l'office des anciens diptyques. C'est ainsi que les usages de l'Église se modifient à travers les siècles, sans qu'aucune atteinte soit portée à l'esprit qui les avait inspirés ; la forme change, mais l'idée survit ; l'écorce peut se détacher de l'arbre sans en altérer la sève.

L'ABBÉ J. CORBLET.

(La suite à un prochain numéro).

ÉTUDE

SUR

LE RETABLE D'ANCHIN



DEUXIÈME ARTICLE *.

IV.

CONJECTURES SUR LA DATE ET SUR L'AUTEUR DU RETABLE D'ANCHIN.

L'abbaye d'Anchin (*Aquicinetum*, lieu entouré d'eau), fondée vers la fin du XI[e] siècle, au village de Pecquencourt, non loin de Douai, ne tarda pas à devenir l'un de ces riches monastères non moins connus par leur goût pour les lettres et les arts que par leurs richesses et leur piété. Sous l'abbé saint Gossain (1135 à 1165), elle avait produit des enlumineurs très-remarquables; un autre abbé, Guillaume Brouel (1250 à 1271), avait fait placer, au-dessus du maître-autel, un retable en argent doré et parsemé de pierres précieuses qui montrait, par des ciselures en saillie, les statues des douze Apôtres, le groupe de la sainte Trinité et la Vierge sous une sorte de dais; Pierre Toulet avait appelé un peintre du plus grand talent pour décorer l'église de l'abbaye; Hughes de Lohes et Guillaume d'Ostrel avaient montré les mêmes goûts artistiques; nous devons parler un peu plus

* Voir le numéro de septembre, page 449.

longuement de leur successeur immédiat qui a fait exécuter le retable conservé à Notre-Dame [1].

Dom Charles Coguin de Sainte-Aragon ou Sainte-Radegonde, naquit à Saint-Quentin d'une famille noble qui était alliée aux d'Ostrel et aux Tramecourt, et qui tirait son nom d'une terre située dans le territoire de Péronne. Il entra, jeune encore, dans le monastère d'Anchin qui avait pour abbé son oncle, Guillaume d'Ostrel, et ne tarda pas à être nommé coadjuteur, titre qu'il porta quatre ans environ, et qu'en 1511, à la mort de son oncle, il échangea contre celui d'abbé. Le nouveau prélat aimait à déployer un faste princier; il ne se rendait jamais à son hôtel de Douai sans être accompagné d'un train de treize ou quatorze chevaux, et lorsqu'il recevait des hôtes de distinction, des musiciens faisaient entendre, pendant le repas, les mélodies et les chants les plus agréables; mais c'était surtout pour son abbaye, pour son église, qu'il avait à cœur de montrer sa magnificence. Il construisit les vastes cloîtres d'Anchin, regardés comme les plus beaux qui fussent en Europe, et il les fit orner de groupes sculptés, de vitraux historiés et de fresques admirables représentant le passage de la Mer rouge, des scènes de la Passion et des visions de l'Apocalypse; c'est à lui que l'abbaye dut une partie de son quartier abbatial, un très-beau réfectoire, une vaste bibliothèque et un refuge situé près de Notre-Dame. Les églises de Douai, de Tournai, de Valenciennes et de Péronne avaient été embellies par sa libéralité; il s'occupa surtout de celle d'Anchin. François de Bar consacre plusieurs pages à l'énumération des ornements, des vases sacrés, des objets de sacristie dont il enrichit la trésorerie; le chœur fut orné

[1] François de Bar, *Historia episcopalis Atrebatensis*, t. III, p. 229, 233, etc. — Voir notre ouvrage sur l'*Art chrétien en Flandre*, Douai, Ve Adam, imprimeur, 1860.

d'une verrière splendide sur laquelle se voyaient ses insignes et ses armoiries, et entouré d'une clôture en pierres blanches sculptées à jour, dont l'extérieur était couvert de fresques représentant d'un côté les huit béatitudes et de l'autre les principales scènes du martyre de saint Quentin, patron de la ville natale de dom Charles Coguin ; mais ce que cet abbé fit exécuter de plus beau, est le tableau polyptyque conservé aujourd'hui à Notre-Dame.

Nous avons dit plus haut qu'au-dessus du maître-autel de l'église d'Anchin, se trouvait un retable (*summi altaris tabula*) en argent doré, enrichi d'un nombre considérable de pierres précieuses dont les niches ogivales et les légers clochetons contenaient le groupe de la sainte Trinité, les statues de la Vierge et des douze Apôtres : pour protéger ce travail, si précieux et si riche, de la poussière, de la fumée des cierges et de l'action de l'air, on le recouvrait ordinairement d'une grande custode en bois. L'abbé Charles Coguin voulut rendre cette custode digne de l'œuvre d'art qu'elle abritait et des cérémonies augustes qui se célébraient dans le sanctuaire ; d'après un usage suivi dans beaucoup d'églises des Pays-Bas, il y adapta un retable en bois, placé sur l'autel, qui la cachait complètement; mais les découpures à jour dont il l'entoura et les peintures exquises de ses volets mobiles, pour lesquels il dépensa des sommes immenses, firent de cette custode un des chefs-d'œuvre de l'art chrétien et valurent ainsi à nos contrées la gloire de posséder l'une des créations les plus vastes et les plus belles des vieux maîtres flamands [1]. Le re-

[1] Nous ne savons si M. Escallier s'était fait une idée exacte de la situation du tableau et du motif pour lequel il était placé sur l'autel. Ce que nous disons résulte de deux passages de François de Bar : dans l'un il est dit de Guillaume Brouel . « Summi altaris tabulam argenteam ac aurotectam capsa (boîte en bois) ingenti inclusit quam Carolus Coguin post modum quam ditis-

table en argent doré n'existe plus : en 1579, les statues des douze Apôtres avaient été converties en monnaie par le calviniste Balagny et le baron d'Inchy, pour payer les soldats des garnisons de Cambrai et de Bouchain. Les autres statues, les clochetons et les dais firent encore longtemps l'admiration des étrangers; mais ils furent relégués dans la trésorerie lorsqu'en 1730, on voulut établir un autel à la romaine où serait déposé le Saint-Sacrement que renfermait auparavant un tabernacle en pyramide placé sur le côté: à la Révolution française, or, vermeil, argent, pierres précieuses, tout disparut. Il n'est resté que le retable en bois, couvert de peintures, qui a été sauvé après les vissicitudes dont nous avons parlé plus haut.

L'admiration que ce retable excite aujourd'hui n'est point nouvelle. Quand même François de Bar ne nous dirait pas que l'auteur de ces peintures si remarquables avait été récompensé très-généreusement par l'abbé du monastère, nous trouverions, dans les monuments qui nous restent du XVI[e] siècle, d'autres preuves de l'effet qu'elles produisirent à Anchin et dans la contrée. Charles Coguin fit reproduire le groupe de la sainte Trinité par plusieurs des enlumineurs qui travaillèrent pour lui; un abbé, son contemporain et son ami, qui fut, pour l'abbaye voisine de Marchiennes, ce qu'il était pour celle d'Anchin, Dom Jacques Coëne (1501-1542), fit exécuter deux tableaux représentant le même groupe, qui n'ont point disparu au milieu des orages de la Révolution. Ce sont des triptyques; le mieux conservé appartient à M. Tesse, docteur en médecine à Douai, qui l'a acheté au

sime auxit picturis ac fenestris (sculptures à jour) ingeniose distinctam. » — Et dans l'autre, en parlant de Charles Coguin : « Duplici quoque tabularum summi altaris revolutione excellenter depictaturum cingi mensam argenteam ac deauratam incredibili sumptu fecit. — *Historia episcopatus Atrebatensis*, t. III, p. 498 et 246. Mss. de Douai, n. 767.

desservant d'une pauvre paroisse. La hauteur de ce tableau est de 1^m^25^c^ et sa largeur de 1^m^60^c^, l'encadrement compris. Le panneau du milieu offre un groupe qui reproduit presque exactement la sainte Trinité du retable conservé à Notre-Dame; pourtant le buste du Père est beaucoup plus long, le Christ souffre moins : en général, l'expression est moins noble et l'exécution moins fine, moins achevée ; les personnages ne se détachent pas au milieu de la lumière chaude et rose dont nous avons parlé plus haut, mais sur un ciel d'un azur un peu gris, au sein d'un portique plus moderne, incomparablement moins riche et moins ornementé. Sur le volet de droite, Jacques Coëne, comme Charles Coguin, est agenouillé devant un prie-Dieu sur lequel est ouvert un livre à fermoir; la mitre est à ses côtés; sa main droite porte une crosse, celle sans doute qu'il avait fait fabriquer à Bruges pour la somme de 991 livres; il est revêtu d'une chape en drap d'or dont les orfrois historiés sont exécutés avec une finesse peut-être plus exquise encore que ceux du retable d'Anchin; sa figure, qui annonce quarante-cinq à cinquante ans, est d'une très-grande vérité. Derrière lui, se tiennent debout son patron, saint Jacques, que l'on reconnaît au bourdon et au chapeau à coquillages des pèlerins, et un ange, avec une tunique verte, avec ces aîles de paon qui se voient sur le tableau du musée de Douai, portant à la main un écusson où se trouvent les armes de l'abbé, *de sable au chevron d'argent, accompagné de deux quintefeuilles d'or en chef et d'une coquille de même en pointe* [1]; au haut de ce volet sont peintes d'autres armoiries, *d'azur à fasce de gueules accompagné en chef de trois coqs de sable et en pointe d'une comète à longue queue.* Le volet

[1] Sur le Cartulaire de Dom Jacques Coëne, le champ est d'azur et non de sable. *Étude sur Dom Jacques Coëne*, par M. DE LINAS.

de gauche montre, agenouillés aussi, un personnage enveloppé dans une longue houppelande noire et une femme revêtue d'une robe rouge; à en juger d'après leurs armoiries formées mi-partie de celles qui se trouvent sur l'autre panneau, ils appartiennent à la famille de l'abbé Dom Jacques Coëne. Derrière se voient leurs patrons, sainte Catherine, tenant ses symboles ordinaires, l'épée et la roue, et un autre Saint, nimbé, revêtu d'une dalmatique en drap d'or, portant un gantelet d'acier à l'une de ses mains et de l'autre soutenant un livre qui repose sur son sein. Les peintures des volets extérieurs sont tout-à-fait modernes.

Nous ne dirons qu'un mot d'un autre triptyque, consacré au même sujet, qui est possédé par M. le doyen d'Oisy-le-Verger. Le compartiment central représente aussi le groupe de la sainte Trinité; le volet de droite montre Jacques Coëne avec son patron et ses armoiries, et le volet de gauche un prêtre en rochet avec saint Pierre à ses côtés; près de lui son écusson qui porte *d'azur aux deux yeux d'or en chef et aux larmes de même en pointe;* la devise est : *Oculi mei semper ad Dominum;* les constructions architecturales rappellent les panneaux du musée de Douai. Ce tableau a trop souffert pour qu'il soit possible d'apprécier ce qu'il a pu être autrefois. Quant au retable possédé par M. le docteur Tesse, qui est inférieur au retable d'Anchin, comme idée et comme exécution, il nous paraît avoir été peint, mais antérieurement, par l'artiste qui travailla pour Charles Coguin. Jacques Coëne était de Bruges, cette cité des maîtres chrétiens, où vivait, vers 1480, un peintre qui portait son nom; il y avait acheté une crosse, une mitre, un reliquaire, et plusieurs statues d'argent qui venaient d'Anvers; au témoignage de François de Bar, il décora les cloitres et l'église de son abbaye de sculptures et de peintures très-remarquables, et n'épargna

aucune dépense pour attirer dans son couvent des artistes de talent à qui il montrait la plus grande déférence [1]. Nous sommes porté à croire que c'est l'abbé de Marchiennes qui appela l'un des maîtres les plus célèbres des écoles de Bruges, de Gand ou d'Anvers, et lui fit exécuter le triptyque que possède M. Tesse. Charles Coguin, qui avait pu admirer ses tableaux, lui aurait commandé, pour Anchin, le vaste retable auquel nous avons consacré cet article; plus grand, plus parfait, offrant moins de défauts, il doit être postérieur au triptyque de Marchiennes.

Mais quel est donc l'auteur de ce chef-d'œuvre? A quelle époque a-t-il été exécuté? La peinture ne présente aucune signature, aucun millésime qui le fassent connaître. Nous avons relu François de Bar, nous avons compulsé, dans les archives de Lille, ce qui reste des livres de compte de l'abbaye d'Anchin, et nous n'avons trouvé aucune note, aucune indication qui pût éclaircir ce mystère; il semble même que l'annaliste du monastère l'ignorait comme nous, puisqu'il parle d'artistes très-remarquables appelés par Jacques Coëne, sans citer leurs noms. Nous nous voyons donc forcé d'entrer dans la voie toujours incertaine des suppositions.

Quant à la date du retable possédé par l'église Notre-Dame, elle peut être fixée approximativement. Charles Coguin, qui est représenté sur ce tableau avec la crosse, la mitre et les gants de l'abbé, avec une figure qui montre environ trente-cinq à quarante ans, a porté les insignes des prélats de 1507 à 1511 comme coadjuteur de son oncle Guillaume d'Ostrel, et comme abbé, de 1511 à 1546; c'est donc entre ces millésimes, et probablement plus près du premier que du dernier, qu'il faut placer l'époque à laquelle a été

[1] François de Bar. Mss cit., t. III, p. 82 v.

peint le retable. D'un autre côté, Jacques Coëne, que l'on voit sur le triptyque de M. le docteur Tesse avec un visage révélant environ cinquante ans, est né en 1468; nous aurions pour cette dernière œuvre la date approximative de 1518. Cela nous donnerait, d'après les conjectures précédentes, environ l'année 1520 pour le retable d'Anchin. Même résultat, si l'on juge de ces peintures d'après les détails d'architecture; un petit triptyque de la cathédrale d'Arras, qui offre à peu près les mêmes caractères, porte l'inscription suivante : *Mars* 1528.

Mais quel est l'auteur qui peignit pour Charles Coguin cet ouvrage si remarquable? M. Escallier dit, dans l'*Abbaye d'Anchin,* que, comparaison faite avec les ouvrages de Memling, les hommes compétents s'accordent à le lui attribuer; MM. Arsène Houssaye et Viardot, qui l'ont vu en passant, assurent la même chose; et le dernier de ces auteurs, après avoir essayé de prouver son assertion, finit par s'écrier : Ce tableau est de Memling, parce qu'il ne peut être que de Memling. Nous lui répondrons : Ce tableau n'est pas de Memling, parce qu'il ne peut pas être de Memling. En effet, l'auteur de la *Châsse de sainte Ursule* avait cessé de vivre en 1499, comme nous l'avons prouvé ailleurs [1] en citant, textuellement, une pièce portant cette date, où il est dit au sujet de ce peintre : *feu maître Hans;* et le retable d'Anchin n'a pu être exécuté avant la prélature de Charles Coguin, qui n'a commencée qu'en 1507, et même, comme abbé, qu'en 1511.

Du reste, en comparant les panneaux du polyptyque conservé à Douai avec la *Châsse de sainte Ursule,* le *Mariage mystique,* l'*Adoration des Mages,* la *Vierge* du cabinet de M. le comte Duchâtel et les ouvrages les plus authentiques et les

[1] *De l'Art chrétien en Flandre,* par l'abbé C. Dehaisnes; peinture, p. 199.

plus remarquables de Memling, il nous a semblé évident qu'il existe, entre le peintre de Bruges et l'artiste qui a travaillé pour l'abbaye d'Anchin, des différences radicales, essentielles. Nous ne savons si M. Escallier et les amateurs qu'il a consultés avaient visité l'hôpital Saint-Jean; mais nous avons la conviction qu'une sérieuse étude comparative des ouvrages de Memling et du retable que possède l'église Notre-Dame fera partager notre opinion par tous les artistes impartiaux et éclairés. D'ailleurs, il y a plusieurs années que cette pensée a été exprimée dans la *Revue des Beaux-Arts,* par M. Auguste Cahier : « Il me semble, dit ce critique dont nous avons souvent eu l'occasion d'apprécier la finesse et le goût, qu'il y a quelque témérité à avancer que la comparaison qui est faite de ce retable avec les tableaux et diptyques qui sont bien authentiquement de Memling, doive venir à l'appui des idées émises par le docteur Escallier. On y observe, au contraire, des différences sensibles; ce n'est pas le même faire qui reste si large tout en perfectionnant jusqu'à la miniature, ce n'est pas le même style pur, inspiré, élevé, ce n'est pas le même coup de pinceau si fin, si achevé; ce sont des touches moins fermes, moins arrêtées; les couleurs ne semblent pas composées, fondues par les mêmes procédés. En second lieu, il existe dans le diptyque (polyptyque d'Anchin) une raison qui paraît déterminante, c'est toute l'architecture monumentale au milieu de laquelle sont distribués les nombreux personnages, les différents groupes qui constituent cette vaste composition... Après un examen sérieux, on demeure convaincu qu'il est absolument impossible de maintenir l'attribution de ce retable à Memling [1]. » De cette citation, et de ce que nous avons dit précédemment, nous avons le droit de conclure que

[1] *Revue des Beaux-Arts*, 1857, p. 217.

M. Escallier s'est trompé en donnant, comme auteur de son tableau à volets, l'artiste qui a exécuté les chefs-d'œuvre de l'hôpital Saint-Jean.

D'autres ont cru que le retable d'Anchin appartient peut-être à l'école de Cologne ; nous nous contenterons de faire remarquer que l'on n'y retrouve nullement les têtes blanches, rondes et idéalisées, les formes frêles et sveltes, les attitudes raides, les tons pâles, qui caractérisent les peintures du XIVe et du XVe siècle conservées sur les bords du Rhin. C'est, au contraire, une œuvre véritablement flamande, remarquable par la vérité des têtes, l'énergie des expressions et des teintes, et, parfois, par une suavité digne de Memling. M. Cahier, dans l'article dont nous venons de citer un passage, s'est demandé si le tableau polyptyque de Douai ne pourrait pas être l'œuvre collective de l'une de ces confréries de Saint-Luc qui existaient encore au commencement du XVIe siècle ; nous ne le croyons pas. Bien différentes de ces compagnies de *frères pontifes* qui, au Moyen-Age, allaient de contrée en contrée, construisant des ponts sur les rivières, et, sur leurs bords, des hospices pour les voyageurs, les confréries de Saint-Luc, établies dans l'intérêt de chaque localité, tendaient, par leurs statuts, à monopoliser l'art au profit de quelques familles, et à l'empêcher de faire sentir son influence hors de leur ville. Non-seulement on ne trouve aucun document qui nous montre l'une de ces associations peignant dans une cité étrangère, mais on ne voit pas leurs membres se réunir même pour les travaux les plus importants. Les maîtres avaient leurs *valets*, nom qui se donnait aux élèves ; l'auteur du retable d'Anchin s'est peut-être fait aider par ses valets et d'autres peintres qui se joignirent à lui ; mais rien ne porte à croire que ce tableau soit l'œuvre d'une confrérie de Saint-Luc. Sans doute, l'on concoit difficilement

qu'un seul pinceau ait exécuté les 234 personnages, les constructions si vastes, les détails si finis des neuf panneaux de cet immense polyptyque; mais la *Châsse de sainte Ursule*, l'*Adoration de l'Agneau*, le *Baptême* de l'Académie de Bruges, le *Jugement dernier* d'Autun et celui de Dantzig ont demandé presque autant de travail; et pourtant ces ouvrages ne sont pas attribués à une confrérie de Saint-Luc; trois d'entr'eux sont dus certainement aux Van Eyck, à Memling et à Van der Weyden, artistes qui ont pu, en outre, peindre bien d'autres chefs-d'œuvre. L'unité évidente de la composition, du style et de l'exécution prouve d'ailleurs, à sa manière, qu'une seule tête a conçu et qu'une seule main a exécuté ou du moins dirigé et achevé ce travail si vaste et si soigné.

Mais l'on nous demandera sans doute, à nous qui déclarons si nettement que ni Memling, ni l'école de Cologne, ni une confrérie de Saint-Luc n'a peint le retable d'Anchin, l'on nous demandera à qui donc nous l'attribuons.

Nous avons étudié les œuvres les plus remarquables de l'école flamande primitive, que contiennent les musées de la Belgique, des bords du Rhin, du nord de la France, de Paris, de l'Italie, et aucune ne s'est offerte à nos yeux qui présentât tous les caractères du polyptyque de Notre-Dame, du triptyque de M. Tesse et des deux panneaux consacrés à l'Immaculée Conception; nous avons consulté bien des archives et beaucoup d'ouvrages dans le but de rencontrer une indication qui nous apprît quel était l'auteur de ces tableaux, et nous n'avons rien trouvé. Pourtant, en étudiant l'histoire des artistes chrétiens de la Flandre et en voyant les œuvres qu'ils ont laissées, nous nous sommes dit qu'il est deux peintres à qui la nature de leurs travaux et la date de leur existence pourraient permettre d'attribuer le retable commandé par l'abbé d'Anchin : c'est Gérard Horenbault et Jean

Gossaert de Maubeuge. Nous avons parlé ailleurs de ce dernier, qui a brillé de 1490 environ à 1532; nous avons dit qu'il avait eu deux manières tout-à-fait différentes, d'abord celle des grands maîtres flamands du XVe siècle, et ensuite celle des italiens, qu'il adopta après avoir passé dix ans au-delà des Alpes; nous avons condamné ses débauches et l'influence funeste qu'il exerça sur l'art dans les Pays-Bas; mais, comme nous l'avons dit aussi, toutes ses œuvres ne portent point des caractères de sensualisme et de paganisme; lorsqu'il travaillait pour les abbayes de Middelbourg et de Dieleghem, il peignait peut-être d'après les traditions qu'il avait suivies dans la première partie de sa vie. N'est-il point possible que, peu de temps après 1513, date de son retour d'Italie, Jean de Maubeuge, qui était à cette époque l'artiste le plus habile et le plus renommé de la Flandre, ait été demandé par Jacques Coëne et Charles Coguin pour orner les abbayes de Marchiennes et d'Anchin? Il est évident que l'auteur du retable, conservé à Notre-Dame, à l'étude la plus sérieuse des chefs-d'œuvre flamands du XVe siècle avait joint celle des monuments et des peintures de l'Italie; d'un autre côté, l'on sait que Jean de Maubeuge aimait à placer les sujets qu'il représentait au milieu de vastes édifices, comme le prouve le numéro 319 du musée de Bruxelles dont les constructions architecturales rappellent parfois celles du tableau de Douai; les œuvres si remarquables de ce peintre conservées en Angleterre nous sont inconnues, mais un anglais qui a étudié à fond les vieux maîtres flamands, M. James Weale, nous a assuré qu'il y a des rapports sérieux entre ces travaux et le retable d'Anchin. A ceux qui s'étonneraient qu'un artiste, rendu sensualiste et imitateur par son séjour en Italie, ait pu concevoir et exécuter une œuvre si chrétienne et si grande, nous répondrons que Jean de Maubeuge a laissé *Jésus chez*

Simon du musée de Bruxelles, et l'*Adoration des Mages* de lord Carlisle, ouvrages très-vastes et très-beaux. D'ailleurs, au XVe et au XVIe siècle, les sujets étaient souvent imposés au peintre par les commettants même pour les moindres détails ; ne pourrait-on pas supposer que l'un des moines de la savante abbaye d'Anchin a conçu l'idée du retable et l'a fournie à l'artiste, comme nous voyons les magistrats de Gand indiquer d'avance à Jean et à Nabur Martins, la scène et les personnages qu'ils doivent représenter dans leurs tableaux [1] ?

L'auteur du polyptyque pourrait être aussi Gérard Horenbault, peintre qui travailla à Gand, à Bruges, à Anvers, et plus tard en Angleterre; qu'employa Liévin Hughenois, abbé de Saint-Bavon ; qui dessina les scènes exécutées sur les orfrois des ornements sacerdotaux que conserve le Trésor de la cathédrale de Gand. Ce sont surtout les rapports existant entre ces derniers ouvrages et les sujets que l'on voit sur les chapes, les mitres et les crosses des retables de Marchiennes et d'Anchin, qui nous portent à croire qu'il n'est pas impossible que Gérard Horenbault, avec ses enfants Luc et Suzanne, et d'autres membres de sa famille peintres comme lui, ait été demandé par Jacques Coëne et Charles Coguin ; la réputation dont il jouissait vers 1520 aurait pu certainement le désigner pour ce choix. S'il a réellement exécuté le petit diptyque d'Anvers dont nous avons parlé plus haut, il est possible qu'il soit l'auteur du retable d'Anchin [2]. Mais, nous sentons le besoin de le répéter, dans tout ce que nous venons de dire sur Jean de Maubeuge et Gérard Horenbault, il n'y a que des suppositions.

Et que l'on ne s'étonne pas trop, en apprenant que l'au-

[1] EDMOND DE BUSSCHER, *Messager des sciences de Gand*, 1859, l. c.

[2] Voir l'*Art chrétien en Flandre* ; peinture, p. 275, 289

teur de l'un des chefs-d'œuvre de l'école flamande primitive reste inconnu. Travaillant d'après les mêmes idées, les mêmes modèles et les mêmes maitres, n'aspirant pas à prouver un talent original et à faire école, les peintres du XVe siècle ne montrent pas, dans leurs ouvrages, ces différences essentielles qui distinguent aujourd'hui les artistes. Aussi, rien de plus difficile que de décider, d'après la comparaison avec des œuvres authentiques, la provenance des tableaux dont les auteurs ne sont pas connus : les critiques les plus habiles, Boisserée, Waagen, ont été plusieurs fois induits en erreur, en jugeant ainsi par analogie. Il a fallu les recherches des érudits les plus patients et les plus savants pour jeter un peu de lumière sur la vie et l'œuvre des Van Eyck, de Memling et de Van der Weyden : il est beaucoup de chefs-d'œuvre dont les auteurs ne nous seront jamais révélés. Qui pourrait dire avec certitude quel est le peintre qui a exécuté le *Jugement dernier* de Dantzig, le *Baptême du Christ* de Bruges, le retable de l'abbaye de Saint-Bertin et tant d'autres chefs-d'œuvre anonymes?

D'ailleurs, dans les siècles de foi, l'artiste chrétien travaillait avant tout pour Dieu ; il avait un but plus élevé qu'une renommée, hélas ! toujours vaine, parmi les générations qui devaient fouler ses cendres. L'auteur de l'*Imitation* n'a pas écrit son nom sur la première page du livre que l'on appelle le plus beau qui soit sorti de la main des hommes. L'architecte qui élevait ces vastes cathédrales dont le caractère pieux, la majesté et la poésie nous touchent et nous font mieux prier, était bientôt oublié : souvent nulle pierre ne parlait de lui, ou, s'il gravait les initiales de son nom, c'était sur une poutre, sur une pierre suspendue au-dessus de l'abime, au sommet d'une flèche, à une hauteur où n'osera jamais se poser le pied de l'ouvrier le plus audacieux. Les peintres de

l'école chrétienne n'ont point signé leurs œuvres, ou n'ont tracé que quelques caractères presque hiéroglyphiques dans une sombre draperie, sur le rebord d'un encadrement en bois. Leurs contemporains ne pensaient pas, en voyant leurs tableaux, à demander le nom de l'artiste, mais ils adoraient la grandeur de Dieu qui s'y révélait, ils vénéraient la Vierge qui s'y montrait si belle, si pure et si sainte; ils priaient avec plus de ferveur en contemplant ces scènes élevées et pieuses ; le but du peintre était atteint. Il en est de même de l'auteur du retable d'Anchin : il est inconnu, mais les religieux de l'abbaye ont souvent médité devant son œuvre sur le Triomphe de la Croix et sur les splendeurs du ciel ; leurs cœurs ont mieux prié Marie et les Saints, après avoir vu ces têtes au type si suave et si pieux ; il est inconnu, mais l'artiste, en étudiant les panneaux de son chef-d'œuvre, vient depuis des siècles, et viendra longtemps encore, apprendre le fini de l'exécution, le soin des détails, la largeur des conceptions, et surtout la foi, la piété nécessaires pour les peintures religieuses qui doivent décorer nos temples et nos autels.

L'ABBÉ C. DEHAISNES.

PEINTURES MURALES DU XIIIe SIÈCLE

DECOUVERTES RÉCEMMENT

à Fontaine & à Monseuil (Vendée.)

Il ne sera peut-être pas sans intérêt pour les lecteurs de la REVUE DE L'ART CHRÉTIEN de voir passer sous leurs yeux quelques spécimens des peintures murales dont, jusqu'au fond de nos provinces, étaient ornées, au XIIIe siècle, de modestes églises.

Ces images, d'une exécution rapide et grossière, doivent surtout servir à montrer quelle était la puissance d'expansion de ce courant d'idées, qui, des riantes collines de l'Ombrie, s'étendait jusqu'aux bords de la petite rivière qui portait le nom, alors bien ignoré, de la Vendée. Après avoir produit tant de statues, de bas-reliefs, de nobles fresques, de riches verrières, de fines miniatures, de ciselures délicates, le sentiment religieux venait jusque dans nos villages communiquer à nos modestes artistes son cachet profondément traditionnel, sans toutefois exclure de leurs œuvres le trait original où se manifestait avec plus ou moins de bonheur l'indépendance de leur caractère.

D'anciennes peintures murales, découvertes dans la Vendée ou sur ses confins, à Saint-Pompain, à Saint-Julien des

Landes, à Maillé, avaient déjà fixé l'attention, lorsqu'au commencement de l'année dernière des réparations entreprises dans l'église de Fontaine, située à quelques kilomètres de Fontenay-le-Comte, à une petite distance de la rive gauche de la Vendée, firent découvrir à la voûte du chœur quelques restes de peintures analogues. Mon ami, M. Octave de Rochebrune, appelé aussitôt, fit enlever avec précaution le badigeon, et vit se dérouler sous ses yeux l'ensemble des peintures dont avait été recouverte cette voûte tout entière. Il les jugea du XIII[e] siècle et en fit des dessins d'autant plus précieux aujourd'hui, qu'immédiatement après les originaux avaient péri pour toujours.

« Toutes ces peintures, avait écrit sur les lieux même M. de Rochebrune, dans une note qu'il a bien voulu me communiquer, sont faites comme les vitraux : un lavis très-clair fait le ton du fond des étoffes et des chairs; un trait rouge sec et fin délimite les contours; dans le Couronnement de la Vierge, des touches blanches indiquent le clair des draperies. » Dans leur ensemble d'ailleurs, ces peintures lui avaient paru devoir produire un heureux effet de décoration.

La voûte est en forme de berceau ogival. Au sommet, courait une bande ornée d'élégants rinceaux, et de chaque côté étaient disposés, sur trois rangs également séparés par des bandes chargées de rinceaux, une série de sujets appartenant du côté de l'Évangile à la vie de notre Seigneur Jésus-Christ, à celle de la sainte Vierge du côté de l'Épître; disposition qui rappelle entre autres les fresques de Giotto à l'Arena de Padoue, terminées comme celles-ci par le Jugement dernier.

Voici l'ordre des sujets : du côté de l'Évangile, 1[er] rang : I. La Cène, dont il ne reste que trois figures et la table éclairée par deux flambeaux. 2[e] rang : II. Le Lavement des

pieds. III. Jésus au jardin des Olives. 3e rang : IV. Le Jugement dernier. V. *Noli me tangere*, et les saintes Femmes au tombeau.

Du côté de l'Épître, 1er rang : VI. Le Couronnement de la sainte Vierge. VII. On n'y voit plus que deux personnages couronnés dans deux arcs trilobés; il devait y avoir un troisième arc semblable contenant un autre personnage et au-dessus une sorte de tribune où devait apparaître le complément du sujet. 2e rang : VIII. L'Assomption. IX. La Porte du Paradis. 3e rang : X. La Mort de la sainte Vierge XI. Son convoi funèbre.

Il est à remarquer que les sujets ne sont pas distribués dans un ordre très régulier. Le plus original est celui que j'ai désigné sous le titre de Porte du Paradis. On y voit saint Pierre accueillant à cette porte trois âmes qui lui sont amenées par un ange. Derrière lui est une femme couronnée à laquelle apparaît un autre ange. On ne peut croire que l'artiste ait voulu à cette place représenter l'Annonciation. Aurait-il voulu ainsi faire quelque allusion à la puissante intercession de Marie, ou bien ne s'agirait-il pas de quelque trait relatif à l'une de ces trois âmes bienheureuses? Il ne serait peut-être pas impossible que ces âmes fussent celles des personnages couronnés placés immédiatement au-dessus et dans lesquels M. de Rochebrune serait porté à reconnaître les donataires.

Une autre remarque importante est à faire sur le type de la sainte Vierge, qui, brillante de la première jeunesse dans son Assomption, est vieille et décrépite dans son Couronnement, idée malheureuse assurément, quelle qu'en soit la signification.

A une distance quelque peu plus éloignée de Fontenay, dans la direction opposée, M. l'abbé David, curé de Monseuil,

vient, il y a quelques mois, de découvrir dans l'épaisseur du mur du chevet de son église, un débris de peinture murale qui semble devoir être du même temps que les précédentes.

Ce mur, primitivement percé de trois lancettes qui devaient, ainsi que le reste du chœur, dater du XIIIe siècle, l'avait été au XVe d'une grande fenêtre à meneaux flamboyants. La démolition qui avait eu lieu alors avait laissé subsister l'embrâsure d'une des lancettes primitives qui avait



1

(Dessin de MM. de Rochebrune et Bouvennes.)

été noyée dans la maçonnerie nouvelle. C'est sur les parois de cette embrâsure que vient de se retrouver le *Pasteur accompagné de son chien fidèle,* dont voici le dessin (*fig.* 1).

Ce pasteur vigilant, vêtu très-probablement comme l'étaient à cette époque les paysans de notre *plaine*, sonne de la corne pour éloigner les loups du troupeau qui, sous sa garde, paît tranquillement au-dessous de lui.

Ce n'est point là, selon l'avis des juges les plus compétents, le divin Pasteur, mais le pasteur particulier de la paroisse.

Cependant il est certain qu'indépendamment de la figure consacrée du Bon-Pasteur portant sur ses épaules la brebis égarée, on exploita, dès les temps primitifs de l'Art chrétien, tous les détails de la vie pastorale, pour exprimer sous toutes les faces cette douce et gracieuse parabole de l'Évangile.

Dans les peintures des Catacombes, comme dans les riches sarcophages qu'elles renfermaient, il n'est pas rare de voir le Bon-Pasteur gardant ses brebis, les caressant, leur donnant des soins divers.

Je citerai encore tout particulièrement, comme nouvel exemple, une peinture du cimetière de Saint-Calixte[1], où on le voit assis au milieu d'elles, tenant à la main la flûte de Pan, empruntée aux pasteurs de l'ancienne Grèce, au même titre que le cor rustique de notre peinture est emprunté aux bergers de nos contrées, où il a continué d'être fort en usage.

Je serais porté à croire que le sujet se complétait de l'autre côté de la fenêtre par une scène plus directement relative au texte de l'Évangile.

Dans le troupeau on distingue facilement des brebis qui paissent ou s'abreuvent au fleuve de vie et des chèvres qui broutent un arbre fait en forme de rinceau; je n'oserais dire

[1] *Roma sotteranea*, p. 169.

qu'il y ait là une intention maligne, mais je ne répondrais pas non plus du contraire (*fig.* 2).



2

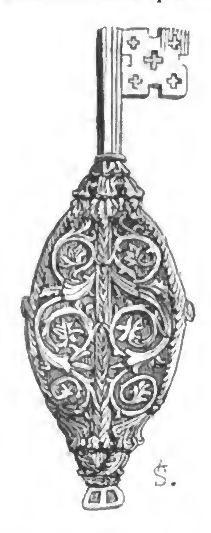
Les travaux qui ont donné lieu à ces découvertes prouvent d'ailleurs que le mouvement artistique que j'ai eu occasion de signaler dans notre Vendée ne tend nullement à se ralentir, et cependant, si nous faisons mieux, à quelques égards, que nos pères du XIII[e] siècle, nous sommes loin encore de leur activité dans tout ce qui tenait au service de Dieu et de leur zèle pour l'ornement de sa maison.

H. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

CLÉ ROMANE EN ARGENT

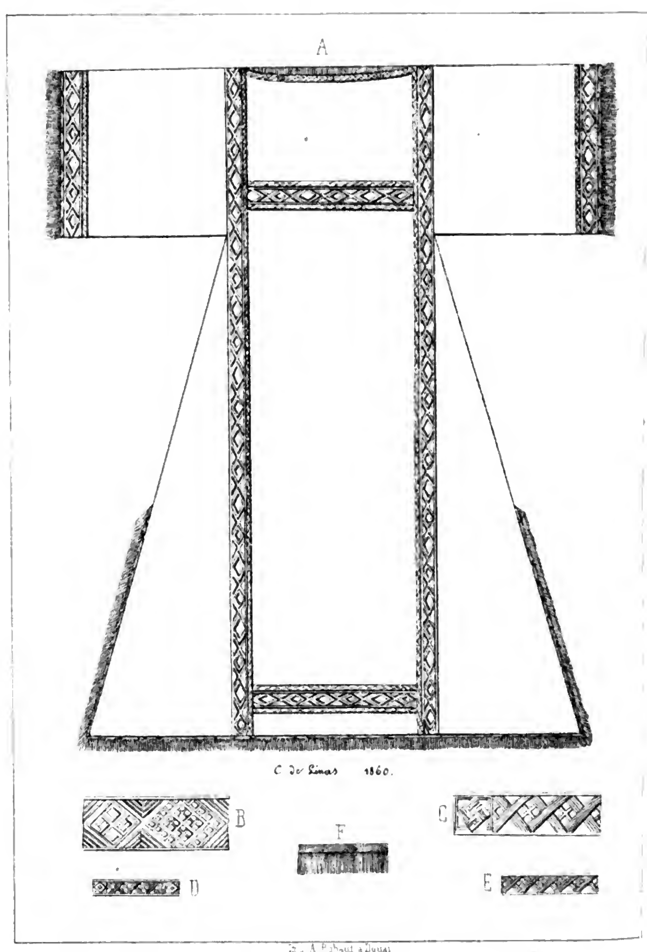
DU TRÉSOR DE SAINT-SERVAIS A MAESTRICHT.

La plupart des cabinets archéologiques possèdent des serrures et des clés des XVIe et XVIIe siècles qui sont de véritables objets d'art. Les monuments de la serrurerie des époques antérieures sont beaucoup plus rares et ne méritent pas moins d'attirer l'attention par l'élégance et la pureté des formes. Aussi nous empressons-nous de publier le dessin d'une clé romane qu'a bien voulu nous adres-



ser M. Arnaud Schaepkens; elle appartient au trésor de l'église Saint-Servais, à Maëstricht. Presque toutes les clés qui nous restent de cette époque sont en fer; celle de Saint-Servais est donc, en raison de sa matière, un rare spécimen de l'orfèvrerie romane.

J. C.



Lith. A. Robaut à Douai

TUNICELLE de Saint Louis d'Anjou, à Brignoles, (Var)

A Ensemble réduit à 1/10
B Galon principal des orfrois _ C Galon encadrant les parements _ D Tour du col } Détails à 1/4.
E Galon intérieur des franges et de l'angusticlave _ F Frange

PONTIFICALIA DE S^T LOUIS D'ANJOU

EVÊQUE DE TOULOUSE

Conservés à Brignoles (Var)

PREMIER ARTICLE.

CHAPITRE PREMIER.

SAINT LOUIS D'ANJOU ET SES MONUMENTS

Saint Louis d'Anjou, second fils de Charles II roi de Naples, et conséquemment petit-neveu de notre saint Louis IX, n'avait pas du côté de sa mère, Marie de Hongrie, des ancêtres moins remarquables par leurs qualités éminentes, puisque cette princesse, fille d'Étienne V, était petite-nièce de sainte Élisabeth de Thuringe. Né à Nocera (Principauté citérieure) selon Rodulfi, à Brignoles, suivant d'autres auteurs[1], le noble jeune homme qui, le deuxième de son nom, devait mériter la couronne de béatitude éternelle, s'appliqua dès l'enfance à la pratique de toutes les vertus chrétiennes.

[1] *Historiæ Seraphicæ religionis*, l. I, fol. 120, v., in-fol., Venise, 1586. — *Vie de saint Louis de Toulouse*, par M. l'abbé Henry, p. 7. La date précise de la naissance du jeune prince n'est pas bien déterminée ; Luc Wadding (*Annales Minorum*, t. IV, p. 418) la place soit en février 1274, soit à l'entrée de 1275. On sait que dans ce temps-là l'année commençait à Pâques.

L'occasion de déployer une force d'âme puisée dans la prière et la méditation ne lui manqua pas, car, livré en ôtage avec Robert et Raymond ses frères, pour rendre la liberté à leur père, prisonnier des Aragonais, il fut détenu pendant sept années consécutives (1288-1295) dans une forteresse de la Catalogne[1]. Durant cette longue captivité, où il continua ses études sacrées et profanes sous la direction de Ponce Carbonelli et de Richard de Mediavilla, Louis, atteint d'une grave maladie de poitrine, fit vœu, s'il guérissait, d'entrer dans l'ordre des Frères-Mineurs[2]. Sorti de prison, le prince observa rigoureusement ce vœu, malgré les instances de son père qui voulait le marier, et la perspective du trône de Naples que lui offrait la mort de son frère aîné, Charles-Marte roi de Hongrie; ordonné diacre et prêtre dans l'église de San-Lorenzo à Naples, il prit l'habit de Franciscain au couvent d'Ara-Cœli à Rome, et fut promu par Boniface VIII à l'évêché de Toulouse, le 27 décembre 1296[3].

Louis ne jouit pas longtemps d'honneurs auxquels il ne tenait guère; car après avoir édifié son diocèse, en lui donnant l'exemple de l'humilité, de la douceur et de la charité, il mourut le 19 août 1297, à peine âgé de vingt-trois ans. Cette fin prématurée eut pour théâtre le château de Brignoles, où le jeune prélat s'était arrêté tandis qu'il se rendait à Rome, allant résigner, dit-on, son évêché, afin de pratiquer plus à l'aise l'étroite observance de l'ordre séraphique[4]. Louis sur sa demande, fût inhumé chez les Frères-Mineurs de Marseille, et Jean XXII qui, avant de parvenir à la tiare, avait

[1] Wadding nomme cette forteresse *Siurana*. (*Ann. Min.*, t. v, p. 183.)

[2] Rodulfi, *Hist. Ser. Rel.*, lib. I, fol. 121, r. — *Ann. Minorum*, t. v, p. 183.

[3] *Ann. Minorum*, t. v, p. 347.

[4] *Historiæ Ser. Rel.* lib. I, fol. 121, r.

eu de nombreuses relations avec lui, le canonisa à Avignon (7 avril 1317)[1].

Saint Louis d'Anjou joignait les agréments corporels à la beauté morale, et les nobles qualités de son cœur se reflétaient sur un visage angélique; voici son portrait tel que l'a tracé Rodulfi : « Fuit autem B. Ludovicus facie pulchra et tam venusta ut omnes eum conspicientes honesta voluptate efficerentur, incessu, aspectu et gestu gravi, membris omnibus aptis et corpori bene cohærentibus, decore totius corporis eximio, voce humanissima mansuetudinisque plena, egregio oculorum nitore, quibus ita dominabatur, ut nunquam in faciem alicujus mulieris converteret; nemo vidit eum otiosum vel turbatum, sed mente in Deum assidua contemplatione ferebatur[2]. » Les monuments figurés concordent entièrement avec les lignes qu'on vient de lire: l'un d'eux, aujourd'hui au Musée d'Aix-en-Provence, représente le Bienheureux debout, en costume épiscopal, chape bleue fleurdelysée, mitre précieuse soutenue par deux anges, crosse à volute d'une extrême simplicité; à droite et à gauche sont agenouillés le roi Robert et Sancia d'Aragon sa seconde femme, frère et belle-sœur du Saint, reconnaissables l'un et l'autre aux noms inscrits près de leurs têtes. Millin, qui examina cette peinture chez le président Fauris de saint Vincens, l'attribue

[1] Le Pape annonça la nouvelle de cette canonisation à D. Sanche, roi de Majorque, beau-frère du Bienheureux, par une lettre en date du VI des ides d'avril, imprimée dans le *Spicilége* de D'ACHÉRY, t. VII, p. 239.

[2] *Hist. Ser. Rel.*, l. I, fol. 120, r. — A toutes les qualités ici énumérées, saint Louis joignait encore les talents d'un artiste ; son itinéraire de Rome à Toulouse l'ayant conduit à Sienne, il donna au couvent des Franciscains de cette dernière ville « Bibliam manu sua egregie conscriptam et minio eleganter exornatam. » *Ibid.*, fol. 121, r. Ce livre était sans doute le résultat des loisirs de sa captivité.

à Giotto, et mes impressions personnelles ne me portent pas à témoigner contre le jugement du célèbre antiquaire[1].

Un second tableau que M. Guénébault a décrit et fait graver, tout en le confondant avec celui qui précède[2], existe dans une des chapelles de San-Lorenzo, église conventuelle des Frères-Mineurs à Naples, où je l'ai vu; deux anges posent sur la tête du Saint assis la couronne céleste, tandis que lui-même remet à Robert la couronne terrestre. Ce morceau admirable est l'œuvre de Simon dit indifféremment de Naples ou de Crémone, chargé de l'exécuter après le départ de Giotto qu'il avait aidé dans ses travaux[3]. Le même Simon, appelé à Toulouse pour peindre la vie de saint Louis sur les murs de la chapelle épiscopale, dont le Bienheureux avait ordonné la construction par testament, mourut en 1346, laissant inachevée une tâche que termina son fils Francesco[4]. Malheureusement, il ne reste aucun souvenir de ces fresques, et la seule image que la capitale du Languedoc ait gardé de l'un de ses plus remarquables Pontifes, est une statue coloriée provenant de l'église des Cordeliers[5]. Cette statue, jointe

[1] *Voyage en France*, t. II, p. 230. — C. DE LINAS, *Rapport*, etc. 1857, p. 41. Ce petit tableau devait se trouver avant la Révolution, chez les Franciscains d'Aix ou de Marseille.

[2] *Revue archéologique*, t. I, p. 691, pl. 20.

[3] « Un antica et bellissima tavola in cui si scorge il vivo e vero ritratto di detto san Ludovico, che porge la corona a Rè Roberto suo fratello, il qual sta parimente dipinto al vivo, il tutto è opera di maestro Simone Cremonese eccellentissimo pittore. » CESARE D'ENGENIO CARACCIOLO, *Napoli sacra*, p. 115, in-4°, Naples 1624. Outre sa chapelle à San-Lorenzo, saint Louis en a encore une, près de la sacristie, dans la cathédrale de Naples (ID., *ibid.*, p. 29); de plus, on lui a dédié une église à Nocera, lieu de sa naissance. (*Hist. Ser. Rel.*, fol. 120, v.)

[4] MICHAUD, *Biographie universelle*.

[5] *Mémoires de la Société arch. du Midi de la France*, t. I, pl. 2.

à un ex-voto en broderie où figure notre Saint [1], et aux tableaux ci-dessus mentionnés, constitue avec eux tout ce que les révolutions ont laissé survivre des monuments consacrés par le XIVe siècle, à la gloire d'un prince que ses vertus rendirent encore plus grand que ne l'avait fait sa naissance.

Je ne puis cependant omettre deux bas-reliefs en pierre, trouvés dans les constructions qui avoisinaient l'église de Saint-Sernin à Toulouse ; ils représentent, le premier, un Évêque sacré par un Pape, le second, un Religieux en prière. M. le marquis de Castellane, qui a décrit et publié ces sculptures dans les *Mémoires de la Société archéologique du Midi* [2], pense, non sans quelqu'apparence de raison, qu'elles se rapportent à saint Louis d'Anjou, dont elles sont contemporaines ; le savant antiquaire appuie son assertion de preuves que je ne rapporterai pas ici, me bornant à relater le fait sans entamer une discussion inutile.

La médiocre gravure éditée par Montfaucon donne toutefois l'idée d'une peinture qui décorait jadis la Chartreuse de Bourg-Fontaine, près Villers-Cotterets [3] ; Charles de Valois, fondateur du monastère, et son fils le roi Philippe VI, y apparaissent implorant l'intercession de saint Louis, qui porte une couronne fleurdelysée passée dans sa crosse, et montre le costume du Franciscain sous son pluvial, avec des sandales grossières pour chaussure [4]. Pérugin, dans son tableau de la Madone entourée des quatre Saints protecteurs de Pérouse, a donné place à saint Louis d'Anjou, qui y figure sur le deuxième plan

[1] *Atlas des arts en France*, pl. 36.

[2] T. I, pl. I, A et B.

[3] *Monuments de la Mon. franç.*, t. II. p. 285.

[4] Saint Louis est généralement représenté avec la robe, ou tout au moins la corde à nœuds du Franciscain, sous son pluvial.

à gauche de la sainte Vierge; le jeune évêque est revêtu d'une chape fleurdelysée sur laquelle tranche le capuchon rabattu de saint François[1] La galerie du Louvre possède un saint Louis d'Anjou, peint par *il Moretto,* en regard de saint Bernardin de Sienne[2]. Le célèbre Jean Bellin a aussi consacré l'un des derniers chefs-d'œuvre éclos sous son pinceau, à la gloire du prince napolitain; ce tableau, daté de 1513, représente, au dire des guides, saint Jérôme, saint Christophe et saint Augustin. Les deux premiers personnages ne sont pas discutables, mais le troisième, adolescent à la physionomie touchante et inspirée, coiffé d'un capuchon sous sa mitre, ne peut assurément rentrer dans les types traditionnels du grand évêque d'Hippone. En comparant la jeune et noble tête tracée par le maître Vénitien, aux *saints Louis* d'Aix et de Naples, on admettra avec moi que Bellin s'est inspiré au moins de l'un de ces tableaux pour en reproduire la figure principale, extrahumanisée sans trop sortir des données du portrait historique. Un autre peintre de l'école vénitienne, Carlo Crivelli (1476), avait déjà placé saint Louis dans la magnifique page intitulée *Maria virgine e Santi;* traits du visage, habit du cordelier, chape fleurdelysée, tout s'accorde ici pour rendre incontestable l'identité du pontife imberbe qui occupe le premier plan à gauche de la Madone[3].

L'art du graveur n'a pas non plus fait défaut à saint Louis d'Anjou. Aux pièces assez nombreuses mentionnées par

[1] Ce tableau, qui brille au milieu des chefs-d'œuvre dans la troisième salle des *quadri antichi* au Vatican, a été publié par Graffonara *(Galerie du palais Borgia)* et Armengaud *(Les galeries publiques de l'Europe*, p. 35).

[2] Alessandro Bonvicino dit *il Moretto*, vénitien, peignait déjà en 1516.

[3] Ce tableau et le précédent sont gravés au trait dans l'*Ape italiana*, v[e] année, pl. 25 et 30, in-fol.

M. Guénébault [1], j'ajouterai un magnifique buste sur bois inséré dans les *Historiæ Seraphicæ Religionis;* il a pour légende: *Vera B. Ludovici Tholosani effigies,* avec ce distique au-dessous :

Ore decens, opibusque potens, et regia proles
Fit Ludovicus relligione Minor.

Deux autres sujets tirés du même ouvrage méritent aussi d'être signalés, parce qu'ils offrent peut-être une réminiscence des anciennes peintures murales de Toulouse. Sur le premier, orné de l'inscription, — *Palam incedit cum habitu Romæ ab Ara-Cœli ad Sanctum-Petrum.* — On voit le Bienheureux couvert du pauvre habit des Franciscains, et entrant à Saint-Pierre escorté par deux Cardinaux; derrière lui une couronne traîne sur le sol. On lit au bas :

Ne te decipiat cultus sub tegimine vili,
Pontificem Princeps sic Ludovicus adit.

La seconde gravure, — *Eximiæ humilitatis paradigma,* — représente saint Louis entouré de pèlerins dont il baise les

[1] *Dict. iconog. des Saints,* p. 361, éd. Migne, 1850. — Ces pièces consistent en : 1° un buste gravé par Philippe Galle dans les *Imagines sanctorum ordinis Minorum* de SEDULIUS : 2° un portrait à mi-corps, par le même : 3° le Saint distribuant des aumônes, par Bottari : 4° saint Louis debout, tenant le titre de la croix de Notre-Seigneur, gravure sur bois par ou d'après Burgmaier, pl. 69 de la *Suite des saints de la famille de Maximilien d'Autriche,* 1517 à 1519 : 5° le même personnage figuré diversement sur des pièces non signées, fol. 97, 99 et 100 du quatorzième volume de la *Collection des Saints* au cabinet des estampes de la bibliothèque impériale : 6° saint Louis debout, revêtu du costume de Franciscain sous le pluvial de l'évêque ; à ses pieds, les écussons de France et de Jérusalem ; gravure non signée. *Iconographia sancta,* Bibliothèque Mazarine, n° 4778 (G).

pieds après les avoir lavés; elle est accompagnée des vers suivants :

> Regius hic juvenis, sectans pia facta Minorum,
> Hospitibus lavit, pauperibusque pedes [1].

Peu de temps après que la bulle de canonisation eut été fulminée, le corps de saint Louis, qui depuis vingt ans reposait dans le chœur de l'église des Cordeliers de Marseille, fut exhumé en présence de quatre Cardinaux envoyés par le Souverain Pontife, du roi Robert, de la reine Sancia, de plusieurs Princes et d'un grand nombre de membres du haut clergé (9 novembre 1317). Les précieuses reliques confiées à une châsse d'argent merveilleusement ciselée, furent placées au-dessus du maître-autel; toutefois, Robert voulut emporter à Naples la tête de son frère, renfermée dans une magnifique statue d'argent, brillante d'or et de pierreries. En 1423, Alphonse V, roi d'Aragon, ayant fait une descente à Marseille, s'empara des restes du Bienheureux et les déposa dans la Cathédrale de Valence, où ils sont encore aujourd'hui. Enfin, la ville de Malaga, reprise sur les Maures par Ferdinand et Isabelle, le 10 août 1487, choisit pour protecteur saint Louis d'Anjou, qui appartenait à la famille des rois catholiques [2]. Outre la relique insigne que je viens de citer,

[1] *Historiæ Seraph. Relig.* lib. I, fol. 120, 121 et 122, r. Le portrait a été reproduit sur cuivre par les Bollandistes (*Août*, t. III, p. 789), mais non sans avoir subi de légères altérations.

[2] WADDING, *Ann. Min.*— L'abbé HENRY, *Vie de saint Louis de Toulouse*, ch. XX, p. 158, 159, 160 et 165.—Ferdinand le Catholique, auquel Charles VIII fit offrir la restitution du Roussillon et de la Cerdagne, sous l'expresse condition que les reliques de saint Louis seraient rendues à la France, préféra, dit Wadding, s'exposer à perdre deux provinces, plutôt que d'enlever à l'Espagne le précieux trésor qu'elle détenait depuis près d'un siècle. ID., *ibid.*, p. 161.

Naples possède encore d'autres souvenirs du fils de ses anciens monarques; on conserve à San-Lorenzo, « *il capuccio,* » et au couvent de Santa-Chiara, « *il braccio, costa, del celebro, la corda, la cammisa, un lenzuolo, l'habito di San Ludovico vescovo di Tolosa*[1]. »

Saint Louis, par testament daté du 19 août 1297, ayant légué son mobilier à divers établissements religieux[2], les Cordeliers de Toulouse eurent en partage le calice d'or, la chasuble, la tunique et la dalmatique à orfrois de perles, que D. Martène et D. Durand virent en 1709[3]. Les Dominicains de Saint-Maximin obtinrent une merveilleuse chape brodée *à ymaiges* et des sandales[4]; mais Brignoles fut l'objet d'un codicile spécial : « *Item lego conventui Brinoniæ indumentum*

[1] *Napoli sacra*, p. 104 et 239. Le monastère de Santa-Chiara, fondé en 1310 par Robert et Sancia, pour les religieuses Clarisses, fut achevé en 1330.

[2] « De aliis autem omnibus bonis meis, utpote vasis argenteis, equitaturis et quibuslibet aliis, ac etiam iis quœ debentur mihi.... et residium ipsorum omnium distribuant inter Conventus Religiosiorum civitatis Tolosæ et Conventus Fratrum Minorum Massiliæ et Aquarum, ac Conventus Fratrum Prædicatorum sancti Maximini et Conventus Sanctæ-Claræ Assisii, ad construendam unam capellam ad servitium domus episcopalis Tolosæ. » *Acta sanctorum*, août, t. III, p. 787.

[3] *Voyage littéraire*, t. I, part. 2, p. 49. — M. Léonce de Lavergne (*Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, t. I, p. 150), avance qu'outre les objets ci-dessus désignés, la sacristie des Cordeliers renfermait le costume monacal et une partie de la main de saint Louis d'Anjou; ajoutant que ces reliques sont aujourd'hui conservées dans une autre église de Toulouse, qu'il ne désigne pas. M. le chanoine Caujolle, secrétaire général de l'archevêché, veut bien m'écrire, en date du 31 juillet 1860, que Toulouse ne possède aucune relique de saint Louis, et qu'une demande va être adressée à Mgr l'archevêque de Valence, pour en obtenir la cession d'une notable partie des ossements du Bienheureux, vénérés dans sa cathédrale.

[4] L. Rostan, *Notice sur la chape de saint Louis*, in-fol. 1855, pl.; *Notice sur l'église de saint Maximin*, in-8°, 1859; *Bulletin archéol.*, t. IV. — C. de Linas, *Rapports*, etc., 1854, p. 12, et 1857 p. 31 et suiv.

unum sacerdotale completum de meis communibus, quibus familiares mei uti sunt consueti. » Les volontés du testateur reçurent-elles une exécution complète? Le temps et les vicissitudes politiques ont-ils enlevé à Brignoles une partie de son trésor? Il m'est impossible de résoudre ces questions. La seule chose que je puisse affirmer, c'est que lorsque, sur la foi des Bollandistes, j'allai en 1856 visiter les *Pontificalia* de saint Louis d'Anjou, je ne trouvai plus à côté de sa clavicule renfermée dans un charmant reliquaire [1], qu'une mitre, des gants, une dalmatique en lambeaux et un petit fragment d'orfroi [2]. Ces derniers objets vont me fournir l'un après l'autre le sujet de notices particulières, que je ferai suivre de considérations générales sur les vêtements épiscopaux de même espèce.

CHAPITRE II.

DALMATIQUE DE SAINT LOUIS D'ANJOU.

La dalmatique ou tunicelle de saint Louis (*V. la planche ci-jointe, fig. A*) consiste en une robe cruciforme de taffetas changeant, chaîne rouge et trame bleue, rétrécie au corsage et présentant exactement la figure d'une aube sans plis à manches amples et carrées. Sa hauteur totale est de $1^m 20^c$, sa largeur à la partie inférieure, de $1^m 00^c$, et sur la poitrine, d'environ $0^m 45^c$; les manches, longues de $0^m 35^c$, ont $0^m 30^c$ d'ouverture, ainsi que le passage du col. Un double galon losangé or et soie (*fig. B*) partant des épaules, détermine sur

[1] Cette œuvre du XIVe siècle fut donnée par la reine Sancia en 1317. *Rapport*, etc. 1857, p. 63, fig.

[2] *Rapport*, etc. 1857, p. 61 et suiv.

les pans de la jupe fendue jusqu'aux genoux à compter de la base, un étroit rectangle coupé en travers par deux échelons formant pectoral et parement. Un second galon, aussi losangé, tout en or (*fig. E*), borde intérieurement les grands côtés du rectangle et donne plus de valeur à l'angusticlave; le tour extérieur des manches offre la même disposition. Quant aux échelons, ils sont encadrés d'un autre galon d'or (*fig. C*), orné de quadrilatères inscrits à bâtons rompus bleus et rouges; la garniture du col (*fig. D*) est analogue au précédent, mais de beaucoup moindre largeur. Enfin, une frange tiercée, en soie rouge, verte et jaune, avec torsade pareille (*fig. F*), contourne les tranches du vêtement, qui est doublé de cendal citron fort léger.

Lorsque je vins explorer la sacristie de Brignoles, cette dalmatique, car c'en est bien une,—jamais angusticlave n'apparaissant sur les anciennes tuniques,— était complètement ignorée; j'eus le bonheur de la découvrir au fond d'une pauvre châsse de bois noirci qui servait de pied à la monstrance où repose la mitre de saint Louis d'Anjou, châsse renfermant divers lambeaux d'étoffe que l'on m'assura provenir du Bienheureux. Je ne saurais exprimer la joie qui me saisit en étalant sur le pavé des chiffons jusqu'alors sans valeur, quand je m'aperçus que, dépliés, retendus et mis en place les uns à côté des autres, ils constituaient l'ensemble d'un vêtement ecclésiastique. L'étonnement du vicaire de la paroisse qui avait bien voulu être mon *cicerone*, ne tarissait pas à la vue de ces débris transformés en une dalmatique dont le digne prêtre ne soupçonnait même pas la possibilité. Toutefois, la première effusion passée, il fallut bien reconnaitre que la mitre et les gants, étant les seuls objets officiellement vénérés dans l'église de Brignoles, comme ayant appartenu au saint évêque de Toulouse, il n'était pas démontré

le moins du monde que ma trouvaille eut fait partie de sa garderobe, et, qu'entre la tunicelle quelconque du XIII[e] siècle et la relique, s'ouvrait une immense parenthèse. Je vais pour essayer de remplir cette lacune, grouper en faisceau les raisons qui militent en faveur de l'authenticité, aussi bien que celles qui la combattent; la vérité sans doute jaillira d'un tel rapprochement, et j'espère amener le lecteur à partager des convictions assez arrêtées chez moi, pour que je n'aie pas craint de les inscrire en tête du présent chapitre.

Le premier point en litige, est de savoir si la dalmatique de Brignoles est en réalité un ornement épiscopal de la fin du XIII[e] siècle, et contemporain de saint Louis d'Anjou ; je n'hésite pas à me prononcer pour l'affirmative. En effet, si les vêtements analogues ont, dès le XI[e] siècle, des manches très-amples descendant jusqu'au milieu de l'avant-bras, voire même jusqu'au poignet [1], ces manches diminuent peu à peu, tant, que deux cents années après, on ne les aperçoit plus dépasser la chasuble qui les recouvre entièrement [2]; durant le XIV[e] siècle au contraire, la manche se modifie dans un autre sens, elle perd en largeur ce qu'elle regagne en longueur [3]. Quant à l'orfroi vertical, bien qu'il soit assez rare en pareil cas, je l'ai rencontré sur trois monuments des VIII[e], IX[e] et XI[e] siècles [4], et je pense que de nouvelles recherches le feraient découvrir ailleurs. A défaut de tels arguments, la

[1] On peut consulter à ce sujet, les manuscrits de la Bibl. com. de Valenciennes, *les Arts somptuaires*, t. I, etc., etc.

[2] *Vitraux de Bourges*, pl. 17, 18 et 27. — Deux manuscrits contemporains aux Bibl. com. de Lille et de Bourges, offrent des dalmatiques épiscopales dont les manches dépassent à peine le coude.

[3] V. le *Glossary of eccl. ornament and costume*, de PUGIN, pl. 7.

[4] La dalmatique de saint Hydulphe, le *Canon de l'église de Metz*, Bibl. impériale, n° 1141, anc. fonds latin et *Vita sancti Audomari*, Bibl. communale de Saint-Omer, n° 698.

dalmatique de Thibaud de Nanteuil évêque de Beauvais (1283-1300), précieux objet que je décrirai minutieusement plus loin, résoudrait à fond le problème ; il n'existe entre ce vêtement et la tunicelle de Brignoles, de différences notables qu'à la carrure et à la taille, différences résultant de la corpulence inégale des deux possesseurs primitifs [1], et les manches ont des dimensions identiques. Il est également impossible de confondre l'objet de mon étude avec une dalmatique diaconale, cette dernière, du IX[e] siècle au XV[e] inclus, ayant toujours les manches très-prolongées [2] : d'autre part, la jupe étriquée que le lecteur a sous les yeux, prouve clairement qu'il s'agit ici d'un vêtement interne et non externe, sa coupe s'éloigne trop des costumes sculptés à Chartres, Reims, Sens et Meaux, ou peints à Saint-Géréon de Cologne, pour qu'on songe à lui assigner la même appropriation.

La couleur hyacinthe intervient à l'égal de la forme, pour empêcher toute confusion. Guillaume Durand (1290) n'admet en France que quatre couleurs liturgiques, savoir : le blanc, le rouge, le vert et le noir, ajoutant d'ailleurs que l'Église romaine usait en plus du jaune *(croceus)* et du violet [3]. Hugues de Saint-Victor, qui écrivait cent cinquante ans avant l'Évêque de Mende, dit en termes fort explicites que le bleu *(hyacinthinus)* était une couleur réservée à la dalmatique épiscopale, afin de rappeler les dignitaires ecclésiastiques qui

[1] Les portraits authentiques de saint Louis d'Anjou ne laissent aucun doute sur son excessive maigreur, causée par la jeunesse, et surtout par les austérités auxquelles il se livrait.

[2] V. le *Sacramentaire de saint Grégoire* à la bibl. du grand séminaire d'Autun, les pl. 42 et 43 des *Arts somptuaires*, t. I, la décoration polychrôme de l'église de Saint-Géréon à Cologne dans l'*Architecture du V[e] au XVII[e] siècle*, pl. 21, in-fol. et en général les mss. du XIII[e] au XV[e] siècle.

[3] *Rationale div. offic.*, cap. XXXI.

s'en revêtaient, à la contemplation des choses célestes [1]. Enfin, le savant abbé Barthélemy Piazza traitant de la nuance attribuée aux Prélats de la Cour pontificale, rapporte que les expressions italiennes, *violato* et *pavonazzo* (en français, violet), s'étendaient aux divers genres du bleu clair, et que le *violato* se nommait aussi en latin *hyacinthinus*, à cause de son isochromie avec les fleurs azurées de la jacinthe [2]. Or, la dalmatique de Brignoles, avec sa trame bleue et sa chaine rouge, affectant précisément cette nuance hyacinthe, réservée aux seuls évêques à l'aube du XII[e] siècle, et non encore adoptée par la liturgie gallicane vers le déclin du XIII[e], ne peut, si, comme je crois l'avoir surabondamment prouvé, elle est contemporaine de cette dernière époque, avoir appartenu à d'autres qu'à un personnage élevé au plus haut degré de la hiérarchie sacerdotale.

La première question résolue affirmativement, il s'en présente une seconde qui n'est pas de moindre importance; notre vêtement provient-il, oui ou non, de saint Louis d'Anjou? Je pourrais dès l'abord invoquer la tradition de l'église de Brignoles, positive, quant à l'attribution des objets renfermés dans une caisse toujours conservée avec soin malgré son peu de valeur apparente; mais je préfère m'appuyer sur un rapprochement que les esprits sceptiques, aujourd'hui en majorité, admettront plus volontiers que la simple et naïve tradition. Les galons qui renforcent le pectoral et le pare-

[1] « Tunica vero tertia sicut olim erat, hyacinthina est, et color ejus similis lapidi hyacinthino, qui ætheris serenitatem imitatur, sanctos significat cogitantes, et imitantes cœlestia. » *Speculum de Mysteriis ecclesiæ*, c. 6

[2] « Se non che havendo (il violato) somiglianza col celeste, azzuro, o turchino, spesse volte vien preso per questi colori. Da i Latini vien ancor chiamato hyacinthinus, per essere somigliante al fior del giacinto. » *L'Iride sagra*, cap. 23, p. 294, Rome, 1682, in-12.

ment inférieur de la tunicelle sont tout à fait identiques aux orfrois de la mitre, si bien que les uns et les autres ont été certainement coupés à la même pièce : l'authenticité de la coiffure n'ayant jamais été révoquée en doute, on doit rigoureusement conclure de cette similitude, que mitre et dalmatique furent confectionnés au même temps et pour le même individu.

Du reste, si les modestes ornements de Brignoles, bien éloignés des somptueuses dépouilles échues à Toulouse et Saint-Maximin, sont conformes à l'une des intentions exprimées par le donateur, « *de meis communibus*, » ils montrent que les exécuteurs des dernières dispositions de saint Louis, enfreignirent quelque peu sa volonté relativement à la déclaration des legs ; l'*indumentum sacerdotale completum* s'étant changé en *indumentum episcopale*. On ne prit pas à la lettre les clauses dictées par le prince mourant, et les souvenirs qu'il laissait à ses monastères de prédilection furent dénaturés, sort qu'avaient partagé et partagèrent depuis, maints testaments faits avant l'établissement d'un code de lois régulières.

En ce qui concerne la patrie des tissus employés à la confection du vêtement, je crois pouvoir donner aux galons une origine sicilienne, et attribuer les étoffes aux ateliers de l'Italie septentrionale. M. Francisque Michel dit bien que l'on fabriquait des taffetas en Orient [1], mais le mot *taffetas* appa-

[1] *Recherches sur le commerce*, etc., t. II, p. 213. — Les étoffes changeantes remontent à une antiquité assez reculée ; Alain de Lille, auteur du XII[e] siècle, en parle dans son livre *De planctu naturæ*, p. 284, ult. editio ; divers écrivains du XIII[e] siècle les mentionnent également. — Le taffetas changeant était aussi très à la mode pendant le XVI[e] siècle, témoin ce vers de la *Satyre Menippée* :

« Voudra des cotillons d'un tafetas changeant. »

raissant pour la première fois l'an 1316 sur un compte de Geoffroy de Fleury, la marchandise ainsi désignée ne doit pas remonter beaucoup plus haut, et l'on sait que Lucques, Venise, Florence, Gênes et Bologne en produisaient abondamment [1]. Les métiers de Lucques, peut-être aussi de Venise, étant seuls en activité vers la fin du XIII[e] siècle, il y a toute probabilité pour que les serviteurs de saint Louis, du moins quant à la fourniture des *pontificalia* ordinaires, s'adressassent à l'une de ces deux villes dont l'industrie voisine de la Provence, et conséquemment plus modérée sur les prix de vente, se trouvait mieux en harmonie avec les humbles goûts de leur vertueux maître. J'appliquerai au cendal ce qui vient d'être dit à propos du taffetas ; le cendal est à la vérité d'origine indienne ou chinoise, mais il est très-certain qu'on en tissa de bonne heure en Italie.

Après avoir épuisé les considérations générales, me sera-t-il loisible de présenter deux particularités empruntées à mes observations personnelles. D'abord, pourquoi la dalmatique de Brignoles est-elle de taffetas réuni au cendal, au lieu d'être faite en léger gros-de-Naples ou étoffe analogue sans doublure, puisque les tunicelles modernes sont ainsi établies dans le but d'alléger le poids des ornements épiscopaux, poids qui, déjà fort gênant aujourd'hui, l'était bien davantage au XIII[e] siècle? J'ai toute raison de penser que, hors le cas des *pontificalia* de grande cérémonie, richement brodés ou garnis de perles, les tunicelles épiscopales étaient jointes ensemble, et que ce que l'on prend pour une doublure, n'est rien autre chose que la tunique cousue dans l'intérieur de la dalmatique. Les détails du costume actuellement en usage parmi les Évêques, étayent mon hypothèse plutôt qu'ils ne l'infirment;

[1] *Recherches*, etc., t. II, p. 259.

néanmoins, voulant offrir un système complet, je renverrai l'argumentation qui doit le soutenir au chapitre suivant.

La seconde observation a trait à la nuance même de notre dalmatique. L'abbé Piazza, s'appuyant sur l'autorité de divers Conciles tant œcuméniques que nationaux, réprouve au nom de l'Église, la coutume qui, vers l'époque où vivait le docte écrivain, paraît avoir pris un grand développement, d'employer pour le service de l'autel des ornements de couleur changeante ou variée, « *di color cangiante e vario*[1]. » Cette règle, strictement observée dans les chapelles papales et les Basiliques de Rome, n'a jamais pu être admise en France, témoins le vêtement de Brignoles, et les chasubles polychrômes que portent journellement nos prêtres, sans aucun scrupule de conscience.

[1] *L'Iride sagra*, cap. 33, p. 406.

CH. DE LINAS.

(*La suite au prochain numéro.*)

PRÉCIS

DE L'HISTOIRE DE L'ART CHRÉTIEN

en France et en Belgique.

CINQUIÈME ARTICLE *

CHAPITRE PREMIER

TEMPS ANTÉRIEURS A CHARLEMAGNE.

ARTICLE III. — *Peinture.*

PEINTURES MURALES. — Le Moyen-Age a employé pour la décoration des murailles la peinture à fresque et la peinture à la détrempe. La peinture à fresque (*in fresco*, sur le frais, comme disent les Italiens) s'exécute sur un enduit de mortier encore humide, que la couleur pénètre à une certaine profondeur : elle n'admet aucune des couleurs que la chaux peut altérer ; sa durée dépend de la qualité de l'enduit et de la nature des couleurs employées. C'est à tort que dans le langage de la conversation on donne le nom de fresques à toutes les peintures murales : elles peuvent être peintes à la détrempe ou à l'huile. La détrempe emploie également des couleurs délayées avec de l'eau, mais elle y ajoute de la colle animale ; elle s'applique sur un enduit qui n'a pas été frai-

* Voyez la livraison d'octobre, page 515.

chement posé sur la muraille. Elle est beaucoup moins durable que la fresque ; mais ses procédés sont bien plus faciles. La peinture à l'huile est celle dont les couleurs sont détrempées et broyées avec de l'huile ; elle offre à l'artiste la faculté de pouvoir placer plusieurs couches l'une sur l'autre, de manière à ce que la couche inférieure se voie à travers celle qui la couvre : avantage précieux que n'offrent point les couleurs à l'eau gommée de l'aquarelle.

Le culte plus solennel qu'on commença à rendre aux images des Saints, vers le VI[e] siècle, donna quelque essor aux arts du dessin. Childebert I[er] décora l'église Saint-Vincent de si nombreuses peintures qu'on lui donna plus tard le nom de Saint-Germain *le Doré*. Ce n'était point l'œuvre d'artistes étrangers, mais de peintres indigènes, comme nous l'apprend Fortunat :

> Quod nullus veniens romana gente fabrivit
> Hoc vir barbarica prole peregit opus.
>
> (Lib. 1, carm. 9.)

Gondebaud, fils de Clotaire I[er] cultivait la peinture. Quand il fut revenu de l'exil, et que ses partisans eurent échoué dans le projet de le proclamer roi, ils lui reprochaient eux-mêmes ses anciennes occupations. « N'es-tu pas ce peintre, lui disaient-ils, qui, sous le roi Clotaire, barbouillait dans les oratoires les murs et les voûtes ? »

Grégoire de Tours nous apprend que l'ancienne femme de Numatius, évêque de Clermont, fit décorer de peintures tous les murs de l'église Saint-Étienne. « Elle tenait, nous dit-il, un livre dans son giron et lisait l'histoire des temps passés, indiquant aux peintres ce qu'ils devaient représenter sur les murailles. »

Beaucoup de zélés prélats du VII[e] siècle, Pallade à

Auxerre, saint Colomban à Nevers, Siagrius à Autun, etc., firent exécuter dans leurs églises de nombreuses peintures murales.

Sulpice-Sévère nous parle d'un Crucifix peint dont la nudité parut choquante, parce qu'il n'était pas entièrement vêtu. « Il y avait, dit-il, dans une église de Narbonne, une image de Jésus en croix, couvert seulement d'un linge qui lui ceignait les reins. Notre-Seigneur apparut à un prêtre nommé Basile, avec un visage terrible et menaçant, et lui dit : « Vous avez soin de vous couvrir, vous autres, et vous osez me regarder tout nu : allez vite me couvrir d'un vêtement. » Le prêtre, effrayé du songe, courut vite le raconter à son Évêque, qui ne manqua pas de couvrir le Crucifix d'un voile. »

Cette manière de représenter le Sauveur était alors une innovation : car, jusqu'au VIII[e] siècle, il fut presque toujours figuré, comme dans les Catacombes, sous l'emblême du Bon Pasteur, portant sur ses épaules la brebis égarée qu'il vient de retrouver (*fig.* 1). Jean VII, élu en 705, paraît avoir le premier consacré l'usage liturgique des Crucifix.



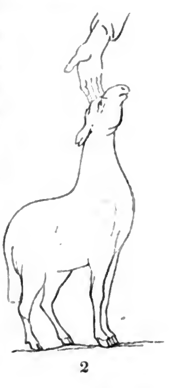
1.

Quand le Sauveur fut représenté sous sa figure humaine (le IV[e] siècle en fournit déjà des exemples), on lui donna un visage de forme ovale, une physionomie grave et douce, la barbe courte et rare et les cheveux séparés au milieu du front en deux longues tresses qui tombent sur les épaules. Ce n'est qu'à partir du IV[e] siècle qu'on commença à figurer la Trinité en réunissant ensemble les trois Personnes divines.

Parmi les sujets emblématiques de cette époque, on re-

marque surtout l'agneau, la colombe, le paon, le phénix, le cerf, le poisson, la palme.

L'agneau est l'emblême du divin Agneau de Dieu qui a effacé les péchés du monde. Il est ordinairement nimbé et monté sur un tertre d'où s'échappent les quatre fleuves du paradis terrestre. Quand les agneaux sont au nombre de douze, ils figurent les Apôtres, les tribus d'Israël ou le troupeau des fidèles. Ils tournent la tête vers le Bon Pasteur pour recevoir ses caresses (*fig.* 2).


2

La colombe figure tout à la fois l'Esprit-Saint, la pureté du cœur, l'âme du chrétien. Quand elle s'envole avec une palme, c'est l'âme du juste qui va recevoir sa récompense. Quand il y en a douze, ce sont les Apôtres qui ont pratiqué sur la terre la simplicité de la colombe (*fig.* 3).

Le paon, chez les païens, se rapportait à l'apothéose des impératrices. Chez les chrétiens, il devint l'emblême du passage de cette vie à la lumière éternelle, parce qu'il se revêt de plumes nouvelles. Le phénix, qui renait de ses cendres, était également l'image de la résurrection. Le pélican (*fig.* 4) figurait tout



4

3

à la fois la charité, la passion et la résurrection du Sauveur. On croyait jadis que cet oiseau se perçait lui-même la poitrine, non pas pour nourrir ses petits de son sang, comme l'admet le symbolisme moderne, mais pour leur faire reprendre vie sous l'aspersion de son sang.

Le cerf, qui se réfugie sur les hautes montagnes, figure la pureté de la vie, la piété, l'aspiration vers les choses divines. C'est l'emblème du chrétien aspirant à la grâce, du catéchumène désirant le Baptême. Son origine se trouve dans ces paroles du Psalmiste : *Comme le cerf altéré désire les fontaines, ainsi mon âme altérée aspire après Toi, ô mon Dieu.*

Le poisson, qui ne peut vivre que dans l'eau, est une image du chrétien qui puise la vie dans les eaux du Baptême. C'était aussi, comme dans les Catacombes, le symbole de Jésus-Christ, parce que le mot grec ΙΧΘΥΣ (poisson) exprime par ses initiales le nom et les titres du Sauveur : Ιησους Χριστος Θεου Σωτηρ, c'est-à-dire Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur.

La palme resta, comme dans l'antiquité, le signe du triomphe, et surtout de la victoire de l'âme obtenue par le martyre.

D'après M. Adalbert de Beaumont (*Recherches sur l'origine du blason*), dont nous nous bornons à consigner l'opinion, la fleur de lis serait d'origine orientale et apparaîtrait dans quelques-uns de nos monuments mérovingiens. Ce serait une plante aquatique, originaire du Nil, qui serait devenue l'emblème du pouvoir royal dans les grandes monarchies de l'Orient et qui aurait eu la même valeur symbolique chez les rois mérovingiens, que les Césars avaient faits patrices.

Les nombres ont joué un grand rôle dans le symbolisme des premiers siècles chrétiens et du Moyen-Age. D'après saint Augustin, saint Ambroise et divers autres Pères, 1 est le symbole de l'unité-principe ; 2 n'est que l'unité répétée ;

3 est le nombre divin, le chiffre trinitaire et en même temps le symbole des trois jours et des trois nuits que le Sauveur passa dans le tombeau; 4 est le nombre terrestre et le nombre évangélique; 5 est le nombre judaïque, caractère de la Synagogue; 6 est le chiffre de la création et de la perfection; 7 le nombre du repos, de la charité, de la grâce et de l'Esprit-Saint; 8 le nombre de la résurrection; 9 le nombre angélique (neuf chœurs des anges); 10, nombre de la loi de crainte (Décalogue); 11, nombre de la transgression de la Loi ancienne; 12, nombre apostolique; 13, nombre de perfidie (Judas); 14, nombre de la perfection; 15, accord des deux Testaments; 16, propagation de l'Évangile; 17, gage de la résurrection; 20, la Loi sanctifiée par l'Évangile; 40, Église militante; 50, vie éternelle; 77, nombre de rémission; 100, nombre de plénitude.

Le nimbe n'apparaît qu'au Ve siècle, sous la forme d'un disque, pour désigner la sainteté. C'est un souvenir de la couronne de rayons dont les Anciens paraient les images des Dieux et des Empereurs. C'est sans doute pour cette raison qu'on évita de s'en servir pendant les premiers siècles du Christianisme. Un des plus anciens exemples qu'on en connaisse se trouve sur une pierre gravée du VIe siècle figurant saint Martin. C'est au VIIe siècle qu'apparaît le nimbe timbré d'une croix autour de la tête du Christ.

Peintures des manuscrits. — L'ornementation des manuscrits liturgiques fut la véritable école de la grande peinture religieuse et c'est aux moines bénédictins que nous en devons la culture et les progrès. Dès le VIe siècle, ils faisaient marcher de front la transcription des manuscrits et la décoration des majuscules et des marges. Au VIIIe siècle les encadrements tendent à donner naissance à la peinture historique : ils nous offrent non seulement des fleurons, des entre-

lacs, des enroulements, des oiseaux, etc., mais quelques petites figures humaines. Les monastères de femmes n'étaient pas étrangers à cette pieuse occupation; à Nivelles et à Valenciennes, dès le VIII[e] siècle, les religieuses étaient habiles, non-seulement dans l'art de broder en or, mais aussi dans la peinture des lettres ornées.

Le vélin des manuscrits était parfois teint en pourpre. Cet usage qui, dès le IV[e] siècle, était en vigueur en Orient, pour les livres sacrés, ne tarda pas à se répandre en France, comme le témoigne le psautier de Saint-Germain-des-Prés qui date du VI[e] siècle.

Le plus ancien manuscrit à peintures dont la France puisse revendiquer l'origine, est le Virgile du V[e] siècle qui, avant de faire partie de la bibliothèque du Vatican appartenait à celle de l'abbaye de Saint-Denis.

Mosaïques. — On donne improprement le nom de peinture aux mosaïques à cause de la propriété qu'elles ont de reproduire, par l'assemblage de pierres de diverses couleurs, les mêmes objets que le pinceau peut exécuter. On se servait de cette décoration, dans les églises latines, non-seulement pour le pavage, mais pour la décoration des tribunes, des grandes arcades, des conques absidales. Elles ne consistaient souvent qu'en un revêtement de plaques de verres polychrômes, figurant des ornements géométriques. On en fit parfois en matières vulgaires, telles que le tuffeau blanc, le marbre commun, la brique, le grès jaunâtre, le granit, la lave, etc.; mais dans quelques basiliques on employa de riches matériaux, venus de pays étrangers; l'église de Toulouse, vulgairement nommée la *Dorade* devait ce nom à une mosaïque du V[e] siècle qui décorait le sanctuaire depuis le sol jusqu'aux voûtes.

Des mosaïques de l'époque mérovingienne ont été décou-

vertes en 1847 dans les travaux exécutés au parvis de Notre-Dame de Paris.

On a longtemps attribué au VIIe siècle la célèbre mosaïque de la pierre tombale de Frédégonde (caveaux de Saint-Denis). On sait aujourd'hui que c'est une œuvre du XIIe siècle.

PEINTURE SUR VERRE. — Fortunat de Poitiers, qui vivait au VIe siècle, félicitait les Évêques de son temps du soin qu'ils prenaient de garnir de vitraux les fenêtres de leurs églises. En décrivant la basilique de Paris construite par Childebert, il mentionne le bel effet que produisait le jour des croisées aux approches de l'aurore. Divers autres passages de cet écrivain et de Grégoire de Tours prouvent qu'au VIe siècle les fenêtres étaient déjà garnies de verres de couleur. Quelques auteurs ont conclu de là que la peinture sur verre datait de cette époque. Ils ont confondu l'art de teindre le verre avec celui de le peindre. Ces verrières n'étaient que des espèces de mosaïques transparentes. Leur coloration n'était point superficielle; elle était due aux matières colorantes qu'on mettait dans la masse vitreuse en fusion. Ce n'est qu'au XIe siècle que nous verrons apparaître la véritable peinture sur verre.

TAPISSERIES ET ÉTOFFES. — La fabrication des tapisseries historiées remonte dans l'Orient à une très haute antiquité. Ce fut une industrie florissante chez les Grecs, les Persans, les Indous et les Arabes, pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne. C'est de ces manufactures que provenaient les vêtements ecclésiastiques couverts d'éléphants, de paons, de lions, d'aigles, de griffons, dont Anasthase le Bibliothécaire nous a laissé la description. Divers passages de Grégoire de Tours nous prouvent que de son temps, des étoffes orientales, où brillaient les perles et les pierres précieuses, servaient non-seulement à couvrir les autels et les châsses, mais à dé-

corer le sol et les murailles des églises. Toutefois les monuments originaux de la période antérieure à Charlemagne sont rarissimes, ce qui n'est pas étonnant, vu les causes nombreuses de destruction qui les ont fait disparaître. M. Hucher considère comme pouvant dater du IVe ou du Ve siècle une étoffe sassanide conservée au Mans, où deux lions affrontés devant un *pyrée* sont reproduits uniformément dans toute l'étendue de la pièce. Il en est de même pour un tissu vert à dragons jaunes (collection de M. le comte de l'Escalopier), tissu dont M. de Linas a reconnu le type sculpté sur un bas-relief sassanide de Tak-i-Bostan (Perse). La dalmatique blanche de saint Ambroise à Milan et l'étoffe violette qui l'accompagne, doivent nécessairement être classées parmi les produits de l'industrie orientale au IVe siècle. Quant au suaire de saint Germain à Auxerre, son authenticité a chancelé sous des attaques tellement spécieuses, qu'il faudrait peut-être une grande hardiesse pour l'attribuer seulement aujourd'hui à l'époque de Justinien.

ARTICLE IV. — *Orfèvrerie.*

On n'applique plus aujourd'hui le terme d'orfèvrerie qu'au travail de l'or et de l'argent ; il comprenait jadis la mise en œuvre artistique de tous les métaux et des minéraux précieux ; c'est dans cette acception que nous rappellerons sommairement l'histoire de cet art, qui produisit tant de chefs-d'œuvre, en se mettant au service de l'Église.

Le plus ancien orfèvre français dont on connaisse le nom est Mabuinus, dont il est question dans le testament de saint Perpétuus, évêque de Tours (414).

Gontran, roi de Bourgogne, fit exécuter en vermeil un ta-

bleau de sept coudées et demi de haut sur dix de large, qui représentait la Nativité et la Passion de Notre-Seigneur.

Abbon, chez qui Éloi fit son apprentissage, était tout à la fois orfèvre et monnayeur; mais l'élève devait bientôt faire oublier le maître et la réputation de son talent devait s'élever au niveau de l'éclat de sa vertu.

Il exécuta de nombreuses œuvres d'art pour Clotaire II, Dagobert I et pour de nombreuses églises. L'auteur de sa vie, saint Ouen, nous dit que « il fit un grand nombre de châsses de Saints, d'or, d'argent et de pierres précieuses : à savoir, de Germain, évêque de Paris, de Séverin, abbé d'Agaune, de Piat, prêtre et martyr, de Quentin, de Lucien, apôtre de Beauvais, de Géneviève, de Colombe, de Maximien, de Julien, de Grégoire de Tours, de Brice, etc. »

Devenu évêque de Noyon, il continua à fabriquer des vases, des reliquaires, des monnaies; mais malheureusement il ne nous reste plus rien de cet habile artiste, si ce n'est quelques monnaies d'une exécution défectueuse. On lui a attribué aussi le fauteuil en bronze doré de Dagobert Ier, conservé aujourd'hui au cabinet des antiques. Mais il paraît démontré que le siége est une chaise curule antique et que le dossier a été ajouté au Xe siècle à la partie antérieure.

Saint Éloi fonda le monastère de Solignac, près de Limoges, qui devint une célèbre école d'orfèvrerie. Quelques écrivains ont pensé qu'on y pratiquait l'émaillerie, qui d'après un texte de Philostrate, remonterait au troisième siècle de notre ère; d'autres archéologues sont loin d'accorder à cet art une origine aussi reculée et prétendent que les œuvres émaillées qu'on attribue à cette époque ont été retouchées postérieurement.

Saint Éloi mourut en 659 et fut enterré au monastère de Saint-Loup, près de Soissons. La reine Bathilde ordonna de

lui construire un tombeau d'or et d'argent. « Ce Bienheureux, dit-elle, a fait des tombeaux pour un grand nombre de Saints ; aussi veux-je décorer le sien aussi magnifiquement que je le pourrai et d'une manière digne de lui. » Ce tombeau reçut une immense quantité de présents qui rappelaient l'ancienne profession d'Éloi, tels que des croix, des lampes, des vases, des candélabres, etc.; il fut dès-lors choisi pour patron par les orfèvres.

La réputation d'Éloi grandit encore après sa mort. Au IXe siècle, on le considérait comme ayant surpassé tous ses devanciers et n'ayant pas encore été égalé depuis. C'est ce que nous prouve le passage suivant de la chronique anonyme intitulée *Gesta Dagoberti* : « Le roi Dagobert fit faire une grande croix qui devait être placée derrière l'autel d'or de la basilique Saint-Denis. Cette croix était d'or et ornée de pierres précieuses, le tout enfin d'un ouvrage remarquable et d'un travail très-délicat ; le B. Éloi fut chargé par le roi de faire cette croix, d'autant qu'à cette époque il était le premier orfèvre qui existât dans le royaume de France. Éloi fit cette pièce avec d'autres choses encore qui devaient servir à l'ornement de la même basilique, et il les acheva rapidement, grâce à son talent plein d'élégance et de délicatesse et avec l'aide de sa sainteté. Les orfèvres de notre temps ont coutume d'assurer que c'est à peine si maintenant on pourrait trouver quelqu'ouvrier, si adroit qu'il fût dans toutes sortes d'ouvrages, qu'on pût égaler ou même comparer à Éloi, pour pierreries. cette habileté du travail de lapidaire et de sertisseur de C'est en vain qu'on cherchera, pendant un grand nombre d'années, un tel artiste, et l'expérience le démontre clairement, car on ne connaît plus cet art, et l'on ne s'en sert plus parce qu'il est perdu. »

La niellure parait avoir été pratiquée à Marseille dès le

règne de Clotaire II. Cet art consiste à incruster dans des dessins en creux un mélange de plomb, d'argent et de cuivre en fusion, auquel on ajoute du soufre, et c'est ce sulfure qui forme l'émail noir du nielle. On niellait les bijoux, les croix, les vases sacrés, les reliquaires, etc. On voit en quoi la niellure diffère de la damasquinerie qui apparut plus tard. La damasquinerie est l'art d'incruster un métal ductile dans un métal plus consistant, par exemple l'or dans le fer, l'argent ou l'étain dans le cuivre.

Parmi les objets d'orfèvrerie qu'on peut attribuer à une époque antérieure à Charlemagne, nous citerons les ornements trouvés dans le tombeau de Childéric, conservés à la Bibliothèque impériale (voyez la *Revue de l'Art Chrétien,* t. III, p. 473), et au même dépôt, un vase d'or trouvé en 1846, près de Châlons, qui a probablement servi de calice. Le plateau qui l'accompagne a la forme d'un carré oblong; on voit au centre une croix en grenat et aux quatre angles un cœur en turquoises.

Les témoignages des chroniqueurs nous prouvent qu'il y eut avant Charlemagne un grand luxe d'orfèvrerie dans certaines églises; mais il ne faudrait pas croire que les humbles paroisses de campagne fussent fournies de vases d'or et d'argent. Beaucoup d'entr'elles se contentaient de calices de bois, de ciboires de cuivre et de burettes de verre.

L'ABBÉ J. CORBLET.

La suite à un prochain numéro.

SYMBOLISME

DE LA DEVIATION OBSERVEE DANS L'AXE ABSIDAL DE PLUSIEURS EGLISES ANCIENNES ;

DE L'ATTITUDE ET DE L'INCLINAISON VERS LA DROITE IMPRIMEE AUX CRUCIFIX DU MOYEN-AGE ;

ET DE LA PLAIE EGALEMENT MARQUEE AU COTE DROIT DE CES DERNIERS, DANS LES ŒUVRES D'ART ANTERIEURES AU DIX-SEPTIEME SIECLE.

Nous essayons, dans ce traité, les solutions de quelques problèmes assez curieux pour intéresser ceux qui demandent à la science archéologique et au symbolisme chrétien une intelligence complète des églises du Moyen-Age. Quelle est la cause et l'esprit véritable de l'orientation des temples chrétiens, de la brisure des absides et de la déviation de l'axe de quelques chevets? Quel motif a déterminé l'inclinaison invariable de la tête du Crucifix dans les œuvres d'art catholiques? Qu'est-ce qui a porté les artistes du Moyen-Age à placer au côté droit, et non au gauche, des crucifix peints ou sculptés la plaie faite au corps du Sauveur par le centurion romain? Tous ces secrets, étudiés et révélés à nos regards par l'investigation

patiente du langage figuratif et par celle des habitudes, du mysticisme religieux et des écrits du Moyen-Age, nous ont semblé tout-à-fait dignes d'être offerts et développés à ceux qui cultivent la science archéologique ou qui s'intéressent à son progrès.

I

DE L'ORIENTATION SYMBOLIQUE DES ÉGLISES.

A partir de l'émancipation du Christianisme, le plan des églises matérielles offrit la figure d'une croix colossale renversée sur le sol et posée à plat. Idée touchante et pathétique ! le lieu où doit se perpétuer le saint Sacrifice rappelle par sa configuration extérieure l'instrument sacré de la Rédemption ; il retrace la croix latine ; et si, dans quelques édifices, tels que l'église de Saint-Front à Périgueux, de Saint-Genest à Nevers et de Sainte-Croix à Montmahoux, l'allongement marqué du chœur et celui des bras du transsept imitent plutôt la croix grecque, cette dernière ne se trouve néanmoins sur notre sol que par exception. Ne fallait-il pas, dit Durand de Mende, mentionnant le plan cruciforme et nous montrant sous cet emblême le Dieu immolé pour les hommes et le chrétien appelé à être comme *une copie du Sauveur,* ne fallait-il pas apprendre au fidèle « qu'il doit être mort à ce monde, et suivre les traces sanglantes d'un Maître cloué à la croix ? »

En effet, on lit dans tous les écrivains ecclésiastiques de l'Antiquité et du Moyen-Age, que l'église matérielle représente trois choses avec lesquelles ils lui trouvent une infinité d'harmonies et de rapprochements mystiques, à savoir : *le*

Sauveur crucifié, l'Église ou la réunion des fidèles, le Chrétien, imitateur de Jésus-Christ.

On sait que dès les premiers siècles du Christianisme les églises affectèrent le plan cruciforme et qu'elles furent généralement orientées, c'est-à-dire, que la direction de leur chevet fut tournée vers l'Est. On sait aussi qu'il faut attribuer aux Apôtres l'injonction faite aux fidèles de se tourner, dans la prière, vers les contrées de l'Orient, soit pour témoigner de leurs aspirations ferventes pour l'avènement suprême de Jésus-Christ qu'on supposait alors prochain, soit plutôt afin de se placer, par un souvenir plus présent, en face de Jésus-Christ crucifié sur le Calvaire. Saint Clément remarque que les fidèles de son temps étaient pénétrés d'un respect inexprimable pour le souvenir de ce Sauveur cloué à la croix, les bras étendus, et que ce pathétique spectacle occupait toujours leur pensée; qu'ils s'appliquaient à le méditer et le contempler en eux-mêmes; et qu'ils se tournaient vers l'Orient pour prier, possédés du même respect, saisis de la même émotion, que s'ils voyaient réellement devant leurs yeux le Sauveur cloué à la croix et ayant l'Occident en face. L'Orient a toujours été cher au Christianisme : c'est dans ses climats privilégiés qu'on plaçait nos premiers parents et l'heureux paradis terrestre ; c'est là que le Rédempteur était né de sa vie humaine et matérielle; c'est du côté de l'Orient qu'étaient tournés la sainte Vierge et les fortunés spectateurs de la mort du Christ au Calvaire; c'est encore dans l'Orient que, d'après une parole de l'Évangile prise tout-à-fait à la lettre, le Fils de Dieu doit apparaître quand il viendra juger les hommes, et les Écritures sacrées lui donnent le nom d'*Orient*.

Mais, par-dessus toutes les autres, la raison déterminante de l'orientation des églises fut la pieuse tradition acceptée dès les premiers siècles, touchant le côté vers lequel Jésus-

Christ était tourné sur le mont du Calvaire au moment où il expira. Saint Damase, Bède, Sedulius, Luc de Tuy, saint Basile, saint Athanase, Origène, etc., disent comme un fait reconnu, que le Crucifix était adossé à la ville de Jérusalem et à l'Orient, ayant en face l'Occident, son bras droit étant étendu vers le Nord et le gauche vers le Midi. Ce fait ne rencontrait pas de contradicteurs; dans ces temps où l'on croyait voir des figures dans les moindres circonstances mentionnées dans les Livres saints, on en inférait, dit Gretser, pour l'Orient et le Midi, placés l'un derrière le Sauveur crucifié et l'autre à sa gauche, que la foi s'éteindrait un jour dans l'une et dans l'autre région : et pour le Nord et l'Occident, l'un à la droite du Sauveur, l'autre en face de son regard, que son flambeau y brillerait pendant la succession des âges [1].

Or, les églises représentant, par leur plan sur le sol, non pas seulement la Croix du Sauveur, mais aussi le Sauveur lui-même, en tant que cloué à la croix, il était digne de la piété des fidèles d'en conformer toute l'ordonnance et, avant tout, la direction, à ce que les traditions acceptées avaient fixé à cet égard. Les motifs qui avaient orienté la prière furent donc les mêmes qui orientèrent les églises.

On sait que ce principe eut bien peu d'exceptions dans l'antiquité chrétienne et au Moyen-Age. Le symbolisme du plan des églises ne se borna pas néanmoins à leur configuration cruciforme et à leur orientation. Le mysticisme des Pères, si en faveur à ces époques, avait trouvé d'autres allégories

[1] Testatur Rudolphus Glaber, ubi etiam ex hoc quod Salvator facie occidentem aspexit, dorsum autem orienti obvertit; læva ad meridiem, dextra ad aquilonem versa, colligit jam tum insinuatum fuisse, fore, ut fides Christi in oriente, et meridie deficeret; in occidente autem, et septentrione cresceret. (GRETSER, *De sancta Cruce*, I, 27. — RUDOLPH. GLAB., lib. I, *Hist.* cap. 5).

encore dans la direction et dans l'attitude prêtées à Jésus-Christ crucifié, et même dans les moindres particularités de ces attitudes que les Évangélistes nous ont transmises ou qu'avaient prêtées au Sauveur des traditions accréditées. De plus, les prélats artistes attribuèrent aux représentations du Crucifix certaines autres attitudes, propres, d'après les idées du temps, à symboliser explicitement, tout au moins aux yeux des mystiques, la plénitude des mystères que la mort du Christ consommait. Ces figures, ces sens cachés semés dans les écrits des Pères et des autres Commentateurs et introduits dans l'art mystique, se retrouvent visiblement dans le plan des églises du Moyen-Age, si fidèles, comme on le sait, à reproduire par leurs formes la lettre des textes sacrés et les idées prédominantes de l'ère de leur construction. C'est ce que nous allons essayer de développer.

II

DE LA BRISURE OBSERVÉE DANS L'AXE DE DIVERSES ABSIDES, ET DE LEUR COURBURE A L'EST-QUART-NORD-EST.

L'orientation des églises est généralement parfaite [1]. Or, l'un des sens mystiques du temple matériel, le sens allégorique, étant celui par lequel il représente l'universalité des fidèles, c'est-à-dire l'Église de Jésus-Christ, cette direction donnée au chevet de l'édifice et qui en maintient l'axe à distance égale du Nord et du Sud, marque dans cet ordre d'idées, selon Jean Beleth et selon Durand, évêque de Mende, l'infail-

[1] Notre-Dame de Paris; cathédrales de Bayeux, du Mans, de Nevers; église du monastère de Saint-Riquier; chapelle de Saint-Michel, près du Puy, au sommet du rocher de l'Aiguille, etc.

libilité et la fermeté de l'Église militante, marchant sans déviation vers l'éternité à travers les vicissitudes terrestres, entre le côté droit et le côté gauche, c'est-à-dire entre la persécution et la paix, entre l'affliction et la joie.

Mais souvent aussi l'axe du chevet des églises est brisé, et cette brisure imprime à leur abside une inflexion vers l'un ou l'autre des solstices, plus souvent vers l'Est-quart-nord-est. L'archéologie de nos jours voit dans cette déviation un problème encore à résoudre : ou, si elle l'a résolu, elle l'a fait en hésitant, d'une façon superficielle, et n'a pas creusé jusqu'au vrai motif et au sens complet de cette courbure. Il eût fallu les demander à l'esprit tout métaphorique dont toutes les œuvres chrétiennes du Moyen-Age portent l'empreinte, et pénétrer plus avant qu'on ne l'a fait dans le symbolisme mystique, si abondant en solutions.

Les écrivains modernes qui n'admettent point le symbolisme chrétien et ceux qui y sont peu versés ont cherché à assigner à la déviation des absides des causes toutes matérielles; ils ont dit, par exemple, qu'il fallait, tout en conservant à l'abside sa direction exacte à l'Est, coordonner l'entrée principale (le portail Ouest de l'église) à certaines convenances provenant des localités et gênant l'indépendance des plans, comme, par exemple, l'obstacle opposé à leur alignement, soit par des routes, des rues ou des places publiques déjà existantes au moment de la construction, soit aussi par le voisinage de cours d'eaux. Raisonnement inadmissible : car il n'explique nullement la déviation *au Nord-est ou quelquefois en sens contraire* observée à quelques chevets; et d'ailleurs, en admettant même, comme on l'a aussi présumé, que les constructeurs du XIII[e] et du XIV[e] siècle aient pu, en traçant le plan en mars ou en septembre (c'est-à-dire au moment des solstices), prendre l'Est-quart-nord-est ou l'Est-quart-sud-est

pour le pur Levant (*ortum solis*), ce dont nous ne convenons pas, ils auraient dû conséquemment, en traçant une ligne oblique, mais sans nulle déviation du chevet au portail Ouest, aligner toujours celui-ci dans la direction de l'abside ; car certes, ils n'ignoraient pas que le soleil levant est au zénith du soleil couchant : s'ils se trompaient pour le premier point, ils devaient faire erreur pour l'autre. Du reste, Durand n'a point dit que l'on confondît de son temps le solstice avec l'équinoxe ; les pâtres et les laboureurs en font très-bien la différence d'eux-mêmes et à leur manière, et sans le secours d'aucun livre. Il y a, dans l'expression *versùs solem solstitialem* dont se sert ce liturgiste, la désignation évidente d'une courbe qu'on faisait tracer à quelques chevets vers les points fixes des solstices, c'est-à-dire soit vers le *Nord-est*, soit vers le *Sud-est*, mais nullement le témoignage *que ce fût en cherchant le soleil levant* que l'on commît des fautes telles que de diriger les absides vers un autre point que l'Est pur, et qu'ensuite, mieux renseigné, on brisât l'axe de l'église, parti inutile et absurde, qui eût vicié l'ordonnance de l'édifice sans remédier à l'erreur.

Pour ce qui est de la convenance prétendue de coordonner la façade avec quelque voie adjacente, on sait que les rues et les places furent, surtout anciennement, tracées presque sans exception, postérieurement aux églises ; on n'élevait point ces dernières en vue des places et des rues, mais partout les rues et les places convergeaient vers les basiliques et en recherchaient les abords. La plupart des anciennes églises furent élevées sur des sépultures de Saints ou sur le lieu de leur martyre, c'est-à-dire, pour l'ordinaire, à l'écart des habitations ; elles devenaient bientôt un but de pieux pèlerinages et s'adjoignaient des monastères ou tout au moins des prieurés ; bientôt se groupaient autour d'elles des chaumières, puis des

maisons qui formaient insensiblement des bourgades, et plus tard enfin, des cités. Telles furent les abbayes de Saint-Martin de Tours, de Saint-Denis-*in-Franciâ*, de Saint-Médard près Soissons, de Saint-Michel *in periculo maris*, de Saint-Maurice en Valais, etc. L'exact alignement des nefs fut donc généralement libre et sans nul obstacle réel ; d'ailleurs, même au sein des cités, les principes hiératiques de l'architecture chrétienne et ses conditions de beauté n'eussent fléchi, dans aucun temps, devant l'intention de desservir les rues et les places ; les rôles étaient tout contraires, c'étaient les places et les rues qui desservaient les basiliques.

On a dit que la déviation des chevets put résulter, souvent encore, d'additions faites aux églises postérieurement à leur érection [1]. — Il faudrait admettre, en ce cas, que dans ces églises hybrides on refit, et de fond en comble, soit l'abside en totalité, soit la nef tout entière, ce qui est démenti par les faits. D'ailleurs, l'entière reconstruction de l'une ou de l'autre moitié n'expliquerait pas davantage le désaccord des deux parties et l'étrange nécessité de les relier par une brisure. Là où l'on rebâtit la nef, pourquoi n'en point diriger l'axe dans le même sens que celui de l'abside ? Ce ne put être en nulle sorte pour corriger l'erreur première qu'auraient commise les constructeurs de celle-ci : car tourner la façade à l'Ouest n'orientait pas mieux l'abside, et la façade occidentée ne donnait

[1] Nous ne parlons point ici des inflexions exceptionnelles commandées à quelques églises par des accidents de terrain, des cours d'eaux, etc. : évidemment, ces édifices échappent à toute règle, et aussi, à toute analyse. Nous citerons, parmi eux, la chapelle à brisure contournée à l'Est-quart sud-est construite sur le bord du Crould par l'abbé de Saint-Denis Gilles de Pontoise, renversée, reconstruite, restaurée, mutilée et badigeonnée depuis ; cette chapelle, qui n'a gardé que son tracé, coudé le long de la rivière, et quelques lancettes antiques découpées dans le mur du Nord, est actuellement l'infirmerie des élèves de la maison impériale de Saint-Denis.

point à l'édifice cette direction *en plein Est* qui avait toujours été de règle. De même, là où l'on rebâtit l'abside, pourquoi la détourner *de l'Est?* Anomalie d'autant plus grande, si la nef était elle-même dirigée vers ce point consacré !

Contrairement à tout cela, la brisure de l'abside s'observe dans plusieurs églises dont le tracé est d'un seul siècle, quoiqu'elles soient d'ailleurs hybrides par leurs détails et leurs étages. Telle est la basilique de Saint-Denis en France, dont l'abbé Suger reconstruisit de fond en comble, et presque simultanément, au XIIe siècle, la façade, puis l'abside, et enfin la nef intermédiaire, par conséquent, tout ce qui en déterminait le tracé et la direction [1].

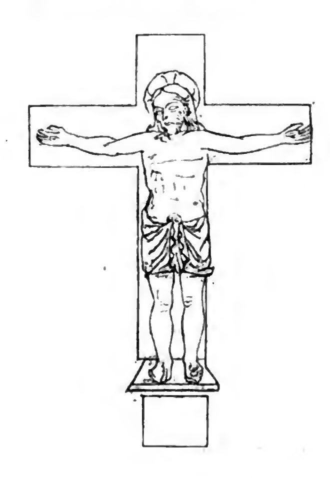
Il est donc évident que la brisure de la plupart des chevets au Moyen-Age, entra dans le plan et dans la volonté libre et indépendante des constructeurs.

Ce principe une fois posé, que la déviation de l'axe absidal des églises fut volontaire et calculée, nous lui trouvons facilement dans le symbolisme hiératique les motifs les plus rationnels. Nous avons dit que là où la déviation existe, on ne la voit qu'exceptionnellement dirigée vers le Sud, c'est-à-dire à l'Est-quart-sud-est, et qu'elle est généralement et presque invariablement tournée au Nord (l'Est-quart-nord-est). L'une et l'autre de ces inflexions ont leur motif, l'un, qui s'est produit plus rarement au Moyen-Age, l'autre, favori des artistes, vulgarisé et très-fréquent.

Nous avons dit que lorsque, dans les temps hiératiques, l'Église devint presque invariablement cruciforme, son plan fut d'abord disposé sur un axe droit dirigé de l'Ouest à l'Est

[1] V. *Lib. de Admin.* SUGERII c. 25, 28, 29. — Et *Lib. de Dedicat.* alin. 8. Nous constaterons plus bas quelle est la direction exacte des axes longitudinaux de la basilique de Saint-Denis.

et allant du portail majeur à l'extrémité absidale. Ainsi tracée, la basilique représentait le Fils de Dieu cloué sur la Croix *et vivant*. C'est ainsi qu'il était figuré sur celle que Charlemagne donna à la basilique de Saint-Pierre de Rome et dont nous reproduisons ici le dessin [1].



Bientôt, l'Art chrétien, moins timide, entreprit de rendre en détail, dans le plan de quelques églises, d'autres particularités symboliques, remarquées par les commentateurs et les liturgistes dans le mystère de la Croix ; toute la vertu de la Croix consistant dans la rédemption, c'est-à-dire dans la mort de Jésus-Christ crucifié, on voulut, dans le plan de l'é-

[1] Cette gravure est empruntée à Rocca ; *Thesaurus antiquitatum Pontificiorum*. Elle y est intitulée : *Imago crucifixi argentea in sacrario Basilicæ sancti Petri asservata, quam Karolus magnus imperator, a Leone III pontifice maximo Romæ coronatus, eidem Basilicæ donum dedit, circa annum Dom.* 815.

difice et d'après le texte évangélique : « Et inclinato capite tradidit spiritum, » incliner la tête divine pour montrer le Sauveur sans vie, ou plutôt, dans l'acte même d'expirer. Pour cela, on brisa l'abside, en en faisant dévier l'axe vers l'Est-quart-sud-est ou l'Est-quart-nord-est. L'inclinaison de cette tête était donc, dans l'ordre mystique, le signe du rachat du monde s'accomplissant ou consommé. Mais dans un temps où tout était significatif, pouvait-il être arbitraire d'incliner ce chevet des églises de l'un ou de l'autre côté ? Certes, on ne peut pas le croire.

Quelques-uns, en nombre exceptionnel, se prononcèrent pour le côté gauche du Crucifix, c'est-à-dire l'Est-quard-sud-est. Ce furent ceux qui envisagèrent ce côté, au point de vue du mysticisme, uniquement d'après les allusions qu'il a dans la personne du Christ envisagée isolément, et nullement comme point cardinal. Le côté gauche de Jésus-Christ figurant *son humanité* et le côté droit *sa divinité* [1], cette inflexion au côté gauche précisait le mystère de sa mort *en tant qu'homme* et impliquait par conséquent la distinction des deux natures du Sauveur, car la chair seule était passible et le Dieu ne pouvait mourir.

Mais la presque totalité des architectes mystagogues qui brisèrent l'axe absidal inclinèrent la tête auguste du Crucifié, c'est-à-dire le chevet du Crucifix, *vers sa droite* (l'Est-quart-nord-est, côté gauche du spectateur, mais côté droit du Crucifix), envisageant dans ce côté *le côté droit de Jésus-Christ symbolique à sa divinité,* parce que cette divinité donnait seule du prix à la mort qui atteignait en lui la nature humaine.

[1] Dextrum quippe latus, divinum ; lævum latus, humana natura est. RUPERT TUITIENS, *De divin. Offic* VII, 20. — DURAND, *Ration*. IV, 4 ; et un grand nombre de docteurs du Moyen-Age.

Une autre raison, profondément mystique aussi, s'adjoignit à celle-ci pour leur faire diriger l'inflexion de la tête de Jésus-Christ, c'est-à-dire le signe matériel de sa mort, vers ce côté, qui était le nord des églises orientées, comme on le sait, c'est-à-dire adossées à l'Est. C'est vers le Nord, qui représentait dans ce siècle *la région des Esprits du mal*, dont la mort du Christ triomphait [1], que, pour exprimer ce triomphe, se tournait la tête de Jésus-Christ expirant; c'est vers le nord, figure de l'empire de l'idolâtrie et du domaine de l'ignorance et de l'incrédulité, que Jésus-Christ fixait mystiquement son dernier regard, abandonnant derrière lui la Synagogue incrédule et volontairement aveugle, représentée par le midi [2]. C'est encore vers le Nord qu'il jetait, en expirant, ce cri surnaturel, appelé par l'Évangile *un grand cri*, et dont l'effet immédiat fut la conversion du centurion, figure prophétique de celle de la gentilité tout entière, puisque ce centurion était romain, et par conséquent idolâtre.

Ainsi, pour reproduire par la structure de l'église ce dernier regard du Sauveur jeté sur l'empire du mal dont il terrassait la puissance et brisait la domination; pour peindre Jésus expirant triomphant de l'idolâtrie, appelant à Lui les pécheurs et la gentilité entière qu'il venait guérir et sauver, l'architecture hiératique inclinait au septentrion le chevet de ses basiliques cruciformes et orientées. L'abside, la tête mou-

[1] Aquilo, ventus frigidus, diabolum significat... (*Erudition. theologic. in Specul. Eccles.* VII. — Aquilo, diabolus, vel homines infideles (S. EUCHER, *Form. spirit.* II). — V. S. GREGOR. *Moral.* — S. ISIDOR. HISPAL. *De Univ.*, et tous les Docteurs de l'Église.

[2] Sicut enim per aquilonem gentilitas, sic per austrum Judæa signatur, quæ, quasi meridiano sole incaluit, quia, Redemptore in carne apparente, fervorem fidei prima suscepit (S. GREGOR. *Moral. in Job.* 37, et *passim* dans les autres Docteurs de l'Église).

rante du Sauveur, siége de sa pensée dernière et de sa volonté suprême, se tournait *du côté du Nord* comme vers la région des Esprits du mal dont la rédemption triomphait, et vers la gentilité captive dont elle brisait l'esclavage, lui apportant la vraie lumière, l'émancipation et la liberté.

C'est également vers le Nord et par les mêmes motifs mystiques, que d'anciens Pères de l'Église, saint Jérôme, saint Augustin, saint Paulin, Sulpice-Sévère, Bède et d'autres savants Docteurs, montrent Jésus ressuscité tourné pendant son ascension; opinion confirmée, du reste, par les vestiges restés, dit-on, sur le mont des Olives, le jour où il quitta la terre [1], et qui gardent l'empreinte exacte d'un pied humain tourné *au Nord*.

[1] La trace laissée par les pieds du Sauveur sur le roc au sommet du Mont des Olives à l'instant de son Ascension est formellement attestée par saint Augustin (*In Joan. homil.* 47) ; par saint Jérôme ou par l'auteur incertain du livre *De locis Actor.*; par S. Paulin (*Epist.* XI *ad Sever.* ; par S. Optat de Milève (*Contr. Parm.* l. 6) ; par Sulpice-Sévère (*Hist. sacr.* Lugd. Batav. 647, l. 2, c. 60, p. 389); par Bède (*De locis sanctis*, c. 7) ; par Eusebe (*Vita Constantin.* l. 3) etc. etc. : tous auteurs qui avaient visité ou pu visiter les saints Lieux.— Ce fait a trouvé moins de foi parmi les écrivains modernes. Baronius citant ce verset du prophète Zacharie : « *Stabunt pedes ejus supra montem Olivarum*, » attribue à son interprétation trop littérale et mal entendue la tradition de ces vestiges, et observe de plus qu'il n'en est fait nulle mention dans Eusèbe, ni dans Socrate, ni dans Sozomène, ni dans Theodoret, ni dans Nicéphore. (Hornius, *in notis,* ad Sulpit Sever. *Histor. sacr.* l. 9). Molanus aussi, sur la foi de quelques autorités, avance que le Christ était tourné, en montant au ciel, vers l'Occident, regardant l'Église romaine dans laquelle sa prescience voyait le foyer de la foi et comme le chef-lieu de la chrétienté. « ... Respiciens ad Occidentem... quasi positione etiam ascendit, oculos suos *ad Occidentem* vertens et super Romanam Ecclesiam, in Occidente positam ad quam Petrum et Paulum... apostolos erat missurus. » (*Molan. de hist. sanct. Imagin.* l. 4, c. 43). De son côté, Rupert de Tuitz avance que le Sauveur fut tourné vers l'*Orient* (*ad Orientem ;* et plus bas *ad Orientalem plagam*) en montant au ciel ; mais il se fonde uniquement sur ce verset du Ps. 67,

Tels sont les motifs spéciaux de l'inclinaison des absides. Ce raffinement qui en a contourné un grand nombre vers

« *Psallite Domino, qui ascendit super cœlos cœlorum ad Orientem,* » Et il se hâte d'ajouter qu'il n'entend pas cette expression littéralement : *Non utique secundum locum, sed secundum* HUMANÆ NATURÆ *ascensionem;* en effet, il voit dans ce texte l'humanité du Fils de Dieu confirmée, par son ascension au ciel, dans cette première ascension qu'elle avait faite en quelque sorte au moment de l'incarnation, en s'unissant à celui qui est appelé *Orient*, etc. C'est ainsi que saint Brunon d'Asti entend l'*Occident* dans le Ps. *Exurgat Deus*, d'une manière figurative. « *Qui ascendit super occasum,* » signifie, dans son commentaire, le triomphe de Jésus-Christ sur la mort : « Ascendit etiam in hoc *super occasum*, quia unde cecidisse putabatur, inde excelsus, et maximus triumphator apparuit. » (Brunon Ast. *Expos. in Psalm*). Ce qui est constant, c'est qu'il existe sur le Mont des oliviers, dans la mosquée turque bâtie sur l'emplacement de l'ancienne église qu'avait construite sainte Hélène, une pierre portant une trace semblable à celle d'un pied humain *tourné vers le Nord*. Ce fait, conforme à l'assertion de saint Jérôme, de Bède, etc., et attesté par tous les voyageurs anciens et modernes, semble témoigner hautement de la tradition constante sur le côté vers lequel Jésus-Christ avait le visage tourné en montant au ciel. Ce côté, d'après ce concours d'autorités qui ne se sont point concertées, est *le Nord*. Il est à remarquer du reste que les auteurs dissidents, même sur la cause de cette empreinte semblable à celle d'un pied humain, s'accordent néanmoins sur le fait de son existence : nous ne citerons ici que deux auteurs contemporains : l'un est le P. de Géramb, lettre 24e du Pèlerinage à Jérusalem, l'autre est M. de Chateaubriand.

« Sur le sommet de la montagne, on trouve une mosquée sur l'emplacement « de laquelle était jadis une église de la plus grande magnificence, bâtie par « sainte Hélène au lieu même d'où Jésus-Christ monta au ciel après sa résur- « rection. Au centre, dans une espèce de chapelle, on voit le vestige qu'im- « prima sur le rocher le pied gauche du Sauveur, au moment de quitter la terre « pour s'élever dans les cieux.... A en juger par la direction du pied, le Sau- « veur, en montant au ciel, devait avoir le visage tourné *au Nord* » (*Pèlerinage à Jérusalem*... lettre 24e).

Voici comment s'exprime M. de Châteaubriand : — « On distingue sur le « rocher l'empreinte du pied gauche d'un homme ; saint Augustin, saint « Jérôme, saint Paulin, Sulpice-Sévère, le vénérable Bède, la tradition, tous « les voyageurs anciens et modernes, assurent que cette trace marque un pas « de Jésus-Christ. En examinant cette trace, on en a conclu que le Sauveur « avait le visage tourné *vers le Nord* au moment de son ascension, comme

l'Est-quart-nord-est enfreignait pourtant le principe de l'exacte orientation. Suger, reconstructeur de l'abbatiale de Saint-Denys au XIIe siècle, sut échapper à cet écueil et concilier toute chose. La façade de son église regarde *à l'Ouest-nord-ouest ;* l'axe longitudinal de la nef est dirigé vers l'Est-sud-est ; et le chevet, en déviant, se tourne d'abord vers l'Est-quart-sud-est, puis *à l'Est* précis et parfait par son point final et extrême. Ainsi, l'église était orientée selon l'usage irréfragable; elle était tournée vers *l'Est pur,* mais en même temps, la tête du Crucifix se penchait *vers son côté droit*, mise en contact avec ce *Nord* qui avait des allusions si riches.

Il serait curieux et utile de constater précisément la vraie direction des chevets dans les églises à brisure ; il nous semble au moins très-probable qu'elle dut être, pour un grand nombre, la même que celle de Saint-Denys. La brisure doit être absente ou inclinée arbitrairement, dans les églises élevées postérieurement aux temps hiératiques ; quant aux églises primitives qui étaient dessinées sans brisure et dirigées à l'Est parfait, il fallut nécessairement, quand on reconstruisit l'abside et qu'on voulut la briser, la faire dévier un peu de l'Est pur et la diriger à l'Est-quart-nord-est.

FÉLICIE D'AYZAC.

(La suite à un prochain numéro).

« pour renier ce Midi infesté d'erreurs, pour appeler à la foi les barbares qui « devaient renverser les temples des faux dieux, créer de nouvelles nations, « et planter l'étendard de la croix sur les murs de Jérusalem. » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 4e partie).

SCEAU DE LA PITANCERIE

de l'Abbaye royale de Saint-Germain-des-Près

Parmi le grand nombre de sceaux que nous a laissés le Moyen-Age, il y en a qui se rattachent plus spécialement aux divers offices ou fonctions religieuses des abbayes.

Les savants auteurs du *Nouveau Traité de Diplomatique*, page 355 du 4e volume de leur ouvrage, nous apprennent que les religieux pourvus d'offices [1] eurent le droit de se servir de sceaux spéciaux à leurs fonctions dès le XIIIe siècle. Les Bénédictins en décrivent quelques-uns, et notamment celui de l'official [2] de Corbie en 1285 et celui d'un *Pitancier* [3] de l'abbaye de Saint-Germain-des-Près au XIVe siècle.

Ce dernier est réellement très-curieux, et comme nous n'en connaissons pas de reproduction qui soit gravée, malgré

[1] Du Cange, folio 1602 du 3e volume de son *Glossarium ad scriptores infimæ latinitatis* (Francfort, 1710, 3 vol. in-fol.), donne la liste de tous les *offices* des abbayes et autres maisons religieuses. Ce travail est intitulé : *Dignitates ecclesiasticæ et monasticæ, officia*, etc. Tous les mots qui sont inscrits et montent à près de 300, sont expliqués à leur ordre alphabétique dans les divers volumes du *Glossaire*.

[2] M. de Wailly pense que ce sceau est celui de *l'officialité*, attendu qu'il ne porte pas le nom du titulaire.

[3] On trouve, folio 303 du 3e volume du *Glossarium* de Du Cange déjà cité, d'assez longs détails sur ce qu'était la *Pictancia*, *Pitancia* et le *Pitanciarius*.

toutes les recherches que nous avons faites; nous avons pensé que ce sceau pourrait intéresser quelques-uns des lecteurs de cette REVUE. Ce sceau porte 5 centimètres de haut sur 4 de large, à peu de chose près. En voici la description par les Bénédictins eux-mêmes, M. de Wailly et quelques autres.

On y voit un religieux debout, la tête nue, tenant de sa main droite un couteau et de sa main gauche un poisson. Dans le champ du sceau une fleur de lis et une rosette. Dans les pieds du moine un écusson, dans lequel une *petite bouteille* surmontée de *deux pains*. L'écusson est bordé de fleurs de lis, 3. 2. 1. Depuis longtemps, nous possédons une très-belle épreuve de ce sceau, sans y avoir fait autrement attention. Une circonstance inutile à détailler nous ayant fait remarquer ce petit monument et comparer la description donnée ci-dessus avec ce que nous avions sous les yeux, nous avons eu la pensée de présenter au public le résultat de l'étude que nous en avons faite et qui vient contredire une partie de la description donnée par les Bénédictins et ceux qui la reproduisent, probablement sans avoir eu la pièce sous les yeux. Et en effet, on ne peut s'expliquer comment les Bénédictins ont pu voir, sur l'écu placé sous les pieds du moine, deux *pains* et une *petite bouteille*. Il est évident qu'il y a sur cet écu non une bouteille et deux pains, mais bien une *crosse* et trois *besants*. La crosse est placée entre les deux d'en haut et sa hampe plantée dans celui d'en bas [1].



[1] Une ancienne gravure de Jean Marot d'après le dessin de Gamart sous le régne de Louis XIV représente l'écu des armes de l'abbaye Saint-Germain-

Maintenant pour s'expliquer comment les Bénédictins ont pu voir une *bouteille* et deux *pains* dans le sceau qui nous occupe, il faut supposer, que la cire ou l'empreinte du sceau qu'ils avaient sous les yeux était tellement fruste, que ne voyant que deux ronds, ils ont pensé que c'était des *pains*, emblême de la foncton de *pitancier*, et qu'une bouteille devait accompagner ce qu'ils prenaient pour deux pains, à moins de supposer qu'ils ont eu sous les yeux un autre *sceau* que celui dont nous donnons la gravure dans cette notice, ce qui n'est guère croyable.

Autour du sceau est inscrite la légende suivante :

† S. PITƎNCIARIƎ. SCI. GERMANI. DE. PRATIS. IUSTA. PAR. (les deux E du premier mot sont retournés) ou † *Sigillum Pitanciariæ sancti Germani de pratis Parisiorum.*

Depuis le dépérissement de l'ancienne discipline, disent les Bénédictins, et le relâchement introduit dans les ordres monastiques, les offices claustraux furent érigés en titres ou bénéfices; les moines qui furent possesseurs de ces bénéfices, eurent leurs sceaux particuliers aussi bien que les titulaires, qui y firent inscrire leurs noms.

Le sceau qui nous occupe est donc d'une bonne époque, car il ne porte pas de nom particulier, ni d'armoirie appar-

des-Près, telles qu'elles existaient avant 1789, sculptée au-dessus d'une porte monumentale conduisant de la rue Sainte-Marguerite à la rue d'Erfurt et démolie depuis plusieurs années. Sur cet écu se voient les 3 besants, cantonnés de trois fleurs de Lis. Cette planche de Marot se trouve dans son œuvre, au au cabinet des Estampes de Paris, et dans la topographie de l'ancienne France, même collection. Enfin nous trouvons les trois besants sur un écusson cantonnés de trois fleurs de Lis, placé dans le coin à main gauche en bas de la vue à vol d'oiseau de l'ancienne abbaye Saint-Germain-des-Près, dans le 1er volume de l'exemplaire du *Monasticon gallicanum* qui appartient à la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, département des manuscrits et des livres à Estampes.

tenant au titulaire mais bien les armoiries de l'abbaye même, ce qui fait présumer que ce sceau doit être celui de la *pitancerie* et non celui du *pitancier* même.

Nous devons cette remarque à l'érudition de M. de Wailly, qui l'a consignée page 256 du 2e volume de ses *Élémens de Paléographie* [1].

Les sceaux portant les noms des bénéficiers ou titulaires ne datent que du XVe siècle environ. Celui qui nous préoccupe est donc encore dans les prescriptions monastiques, ce qui lui donne un intérêt de plus.

Quant à savoir si la crosse placée sur l'écu des armes de l'abbaye est tournée en dehors ou en dedans (ce qui, suivant quelques auteurs, aurait une signification assez importante, au point de vue de la juridiction intérieure ou extérieure de l'abbaye) nous n'osons rien affirmer à cet égard, puisque les liturgistes et les archéologues sont loin d'être fixés à ce sujet.

Ce qu'il y a de certain, c'est que le sceau que nous publions est remarquable pour la finesse de son travail, que le costume et les attributs du religieux sont fort intéressants à connaître et à étudier.

Nous serions heureux si cette modeste notice avait, faute de mieux, le mérite de combler une lacune et de rectifier une erreur, sans doute bien involontaire, mais qu'il était d'autant plus utile de signaler que ceux qui l'ont commise font plus autorité dans la science.

L.-J. GUÉNÉBAUT.

[1] Ceux qui ne possèdent pas ce savant ouvrage peuvent y suppléer, par celui de M. Quantin archiviste de l'Yonne, intitulé : *Dictionnaire raisonné de diplomatique*, etc., un fort volume in-8o publié en 1846 par l'abbé Migne. L'auteur y parle de notre sceau, colonne 775, et reproduit ce que disent les Bénédictins et M. de Wailly de la prétendue bouteille et des deux pains.

MÉLANGES

CLOCHES FRANÇAISES FONDUES EN ANGLETERRE

Au Directeur de la Revue de l'Art Chrétien.

Je pense vous être agréable en vous faisant connaître un texte à joindre à votre travail sur les cloches. Je l'ai trouvé en faisant des recherches sur Jehan de Luxembourg, dit Hennequin, bâtard de Saint-Pol, seigneur de Haubourdin et d'Ailly-sur-Noye. C'est dans l'*Histoire des comtes et ducs de Luxembourg par Nicolas Vigner, historiographe des Rois de France, annotée par Nicolas Georges Pavillon*, in-4°, 1619, que j'ai puisé ce renseignement à votre intention. L'auteur parle du mariage de Jacqueline de Luxembourg avec le duc de *Bethfort* (sic), frère de Henri V et régent du royaume de France pour son neveu, le jeune Henri VI. Ce mariage eut lieu en avril 1433. Le duc de Bedford, « pour la joie et plaisir qu'il eut du ma-« riage et afin qu'il en fût perpétuellement mémoire, fit don à « l'église de Théroüène, où l'on feit la célébration, de deux clo-« ches riches, notables et de grande valeur; lesquelles il feit « amener à ses propres coust et despens du païs d'Angleterre. « Et sçavons (pour les avoir vües) qu'autour d'icelles est l'éloge de « ce mariage en lettres de relief, mesme que l'une d'icelles (qui « est la plus grande) a le nom de Jacqueline et l'autre, celui de « Jean. » (C'était le nom de baptême du marié).

Il serait curieux de s'assurer si ces deux cloches existent encore; et, dans ce cas, de faire relever exactement l'inscription dont il est parlé.

Le soin que prit Jean de Bedford de faire fondre ces cloches en Angleterre peut s'expliquer de différentes manières.

La fabrication des cloches était peut-être plus avancée en Angleterre qu'en France?

Peut-être le déplorable état de notre malheureuse patrie déchi-

rée par les guerres civiles et ravagée par les Anglais n'eût-il pas permis de trouver chez nous les artistes nécessaires ?

Peut-être aussi l'orgueil anglais y voyait-il une puérile satisfaction ? ou la politique de l'habile régent cherchait-elle à flatter son redoutable allié, le duc de Bourgogne, parent de Jacqueline de Luxembourg, en refusant de s'adresser à l'industrie des ennemis communs. Quoi qu'il en soit, le fait n'en est pas moins digne d'être consigné. ELIE PETIT.

NOUVEAU CHEMIN DE LA CROIX.

Nous inscrivons sur la couverture de cette livraison les prix des stations de Chemin de la Croix, exécutées sous les auspices de la *Revue de l'Art chrétien*. Notre éditeur, M. Ch. Blériot, fournira également, sur commande, toute espèce de tableaux pour la décoration des églises et des chapelles. Il met actuellement en vente, au prix de 1500 francs, une fort belle toile représentant la Descente du Christ au tombeau. Les stations du Chemin de Croix et les autres tableaux d'église seront exécutés par des artistes d'un véritable talent et ayant le sentiment religieux de l'art. La composition, les sujets, l'attitude, l'expression des personnages, l'ameublement, les costumes seront soumis en croquis à la direction de la *Revue de l'Art chrétien* et à un comité des rédacteurs de ce recueil. Nous espérons ainsi pouvoir rendre de grands services aux Fabriques, en leur procurant, à des conditions avantageuses, des tableaux conformes aux conditions de l'art, et inspirés par un sérieux sentiment religieux.

J. C.

Travaux des Sociétés savantes.

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE REIMS. — C'est à Tolbiac, aujourd'hui Zulpich, à environ huit lieues de Cologne et du Rhin, que, selon l'opinion la plus ordinaire, Clovis remporta sur les Allemands la victoire qui fut suivie de sa conversion ; mais depuis longtemps déjà de savants écrivains, les Bollandistes, les auteurs de l'Art de vérifier les dates et bien d'autres, avaient placé en Alsace ce célèbre champ de bataille. Cette thèse vient d'être reprise et développée par M. Ravenez, dans le 25e volume des Travaux de l'académie

impériale de Reims, et, après avoir lu sa dissertation, il est difficile de ne pas admettre que c'est positivement en Alsace, et très-probablement aux environs de Strasbourg, que se livra le sanglant combat qui rendit tributaires de Clovis les Allemands établis sur les deux rives du Rhin supérieur. Notons bien que le lieu de l'engagement n'est nommé ni par Grégoire de Tours, ni par Frédégaire, ni par Alcuin, ni par Hincmar, ni par Aimoin, ni par aucun des anciens historiens, et que ce n'est que par une induction tirée mal à propos d'un passage de Grégoire de Tours, relatif à la bataille de Voclade que les modernes ont mis à Tolbiac celle que gagna Clovis sur les Allemands.

Société académique d'archéologie, sciences et arts de l'Oise. — Le dernier volume de ses *Mémoires* contient une notice de M. Ponthieu sur une découverte de monnaies des Évêques de Beauvais. Ces quarante monnaies trouvées à Therines, dans le canton de Songeons, n'offrent que de légères variétés des types des monnaies épiscopales de Beauvais, publiés par M. le docteur Woillemier; mais, cette découverte a néanmoins une grande importance, parce qu'elle confirme l'hypothèse qu'on n'a point frappé de monnaies portant les noms des Prélats qui ont vécu entre Hervé, mort en 998, et Henri de France, consacré en 1150. Hugues-Capet, qui affectionnait l'évêque Hervé, lui aura accordé, au moins tacitement, le droit de frapper monnaie, comme à Adalberon, évêque de Laon. Mais leurs successeurs n'ayant point de concessions régulières, et voulant pourtant continuer d'user de ce privilége, sans froisser l'autorité de la couronne, n'auront trouvé rien de mieux à faire que de continuer à frapper des monnaies portant les anciens noms d'Hervé et du roi Hugues. A Beauvais et à Laon, c'est à peu près à la même époque (1150 et 1157) que disparaissent sur les monnaies les noms des anciens évêques Hervé et Adalberon, pour faire place aux noms des évêques qui siégeaient alors.

Académie impériale des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse.—M. Du Mège a publié, dans le dernier volume de ses *Mémoires* (1859), plusieurs articles sur des monuments inédits découverts à Toulouse. Un des plus intéressants est un sarcophage du

IVe siècle trouvé sur l'emplacement d'un ancien cimetière qu'occupe actuellement la place de la Préfecture. « C'est là, dit M. du Mège, qu'en pratiquant, le 12 avril 1859, une tranchée, on a découvert, à moins de deux mètres de profondeur, un beau sarcophage en marbre blanc et d'une très-bonne conservation; il était placé assez près des restes d'un mur, qui formait peut-être l'enceinte du cimetière, et de ce côté on ne remarquait aucune sculpture. Les trois autres faces sont chargées de reliefs qui indiquent par leur dessin et par le travail, cette époque si connue sous le nom de Bas-Empire. Sur les faces principales, règnent deux frises d'un relief peu prononcé, mais d'un dessin assez agréable. Les enroulements des rinceaux prennent naissance dans la frise inférieure d'un vase à deux anses, que l'on retrouve si souvent sur les monuments sépulcraux antiques des premiers siècles de la domination romaine, et sur ceux des chrétiens de l'Italie et de la Gaule. C'était, pour ces derniers, le vase eucharistique; les petits côtés offrent aussi des rinceaux partant d'un culot, du même style; des pilastres cannelés décorent chaque angle du monument. Le couvercle, qui a été brisé en partie, offre l'image d'une toiture à quatre versants; les tuiles y sont figurées par cette sorte d'ornement dit *à écailles de poisson*, que l'on retrouve généralement sur les monuments du même genre que l'on reconnaît comme appartenant au IVe ou au Ve siècle. C'est à cette époque, peut-être même au règne de Gratien, mentionné dans une inscription trouvée à quelques mètres de ce tombeau, qu'il faut rapporter l'origine de celui-ci. Pour ceux qui, comme nous, ont étudié les monuments de ce genre, en Italie, dans la Gaule méridionale, à Arles, à Narbonne et à Toulouse, ce sépulcre a dû appartenir à l'un des fidèles qui vivaient à cette époque reculée; il ressemble à ceux qui proviennent de l'église de Saint-Sauveur et du cimetière de Saint-Saturnin. Là, rien n'indique le Moyen-Age, là tout est romain encore, mais de ce temps où l'art déchu ne produisait le plus souvent que de froides imitations d'un même type, circonstance que l'on remarque à Rome et dans tous les lieux où le christianisme a triomphé du polythéisme, dès le IVe siècle, et où l'on a évité toute ressemblance avec les monuments consacrés aux adorateurs des dieux de l'Empire romain. »

J. C.

CHRONIQUE

On vient de mettre au jour d'anciennes peintures murales dans le chœur de l'église de Saint-Servais à Maëstricht. Cette décoration consiste en plusieurs figures de dimension colossale qui ornent la voûte. Au centre est l'Agneau pascal; autour, des Évêques, la sainte Vierge et des Saints. M. Schaepkens a pris des croquis de cette importante découverte d'ancienne peinture murale, dont les spécimens sont fort rares en Belgique.

— *La Revue d'Aquitaine* publie un intéressant travail de M. le chanoine Canéto sur les églises les plus remarquables du diocèse d'Auch. Nous y trouvons le passage suivant sur l'origine de l'administration des fabriques : « Le Christianisme avait déjà des immeubles dès les premiers siècles de notre ère. Nous en trouvons la preuve irrécusable dans un édit de 313, par lequel Constantin-le-Grand et Licinius ordonnent la restitution de tous les biens qu'avaient confisqués à la nouvelle religion, ses deux derniers persécuteurs, Dioclétien et Maxime, dix ans avant cette date. Pour ce qui regarde l'Église de France, l'histoire nous apprend qu'au VIe siècle elle possédait des richesses considérables, et que Clovis les augmenta, surtout après la défaite et l'expulsion des Visigoths. Bien que le clergé en eût été dépouillé assez généralement sous Charles Martel, on le retrouve, à la fin du VIIIe siècle et au commencement du IXe, en possession d'immenses domaines. Il était même de règle, à cette époque, que la moindre église rurale eût une fondation territoriale d'au moins un manse de superficie, c'est-à-dire d'environ 25 hectares et demi. Cette grande fortune avait, sans doute, un véritable

caractère de dotation, assurée à l'Église par la générosité des fidèles. Mais il est à remarquer, dans l'étude des chartes, que les titres originaux portaient, généralement, en tête de l'acte de constitution: « Je donne à Dieu, à la Vierge Marie, ou à tel autre Saint, à telle église, à son clergé, etc. » En sorte que toute donation de cette nature était faite à Dieu d'abord, à la Sainte Vierge, aux Saints du Paradis, avant d'être considérée comme un acte de munificence dans l'intérêt des ministres de l'autel. Et c'est pour ce motif que Dieu et les Saints étaient reconnus par les populations comme les véritables propriétaires, les tuteurs et les gardiens perpétuels de ces grands biens dont l'Église, au fond, ne devait avoir que l'usufruit et l'administration perpétuelle. Aussi la voyons-nous, de très bonne heure, se préoccuper avec sollicitude de la gestion consciencieuse et de l'emploi utile de ce riche dépôt. Elle régla, dans ses Conciles, que les revenus fonciers de chaque diocèse, et même les oblations périodiques, seraient partagés annuellement en quatre lots ou parts égales, dont la première était abandonnée à la libre disposition de l'Évêque. La deuxième était pour son clergé et pour les autres clercs du diocèse ; la troisième pour les pauvres ; et la quatrième pour la construction, l'entretien et les réparations des édifices du culte : « *fabricis vero quartam*, » dit une lettre du pape saint Gélase, en 494. Et, dans le cas où, de ce quatrième lot, il resterait un excédant, après toute dépense annuelle prélevée, on devait, d'après le même texte, le confier à deux gardiens commis à cet effet ; afin que, s'il survenait quelque entreprise plus considérable « *major fabrica*, » on eût la ressource de cette sage réserve. Dans le cas contraire, on devait s'en servir pour une acquisition utile « *aut certe ematur possessio.* » Voilà bien, sans contredit, la véritable origine de ce que, dans la suite, on appela *Administration fabricienne*, du mot latin *fabrica*. Nous le voyons prendre dans ce sens, dès le V[e] siècle, dans tous les diocèses de France. Généralement, l'Évêque, de qui seul relevait cette administration, choisissait parmi ses clercs les gérants des biens de fabrique affectés à sa cathédrale. Il nommait, pour les autres églises, ceux que l'archidiacre, l'archiprêtre ou le curé lui présentait, comme les plus propres à remplir cette honorable fonction. Dans le XII[e] siècle, on les appela *Matricularii*, d'où est venu, plus tard, dans nos provinces, le nom de mar-

guilliers, dont le conseil n'admit que bien rarement, et par exception, des membres laïques dans son sein, avant le XIVe siècle. Du reste, ces derniers se rendaient eux-mêmes justice, et reconnaissaient, de bonne foi, pour la plupart du moins, qu'ils étaient beaucoup trop incompétents pour se prononcer sur le caractère et les questions de convenance des édifices religieux, sur le mobilier, l'ornementation, et généralement sur toutes les choses d'église. Dès les premiers temps de notre foi, les saints Canons avaient réglé que les administrateurs des biens de fabrique rendraient annuellement compte de leur gestion à l'Évêque ou à ses délégués; et le Concile de Trente, dans sa vingt-deuxième session, chapitre IX, renouvela ces sages prescriptions pour tout le monde catholique.» — Nous ajouterons qu'au XVIe siècle on trouve des fabriques exclusivement composées de laïcs et dont le curé même ne faisait point partie. Le Concile de Mayence, tenu en 1549, s'éleva contre cet abus, et, tout en maintenant aux laïcs l'administration temporelle des paroisses, il décréta que le curé serait de droit le principal fabricien.

— Dans la livraison d'août, page 416, nous avons dit qu'on croit pouvoir ranger Saint-Jean de Saumur parmi les monuments antérieurs au IXe siècle. Cette opinion en effet a été émise par M. J. Bodin, dans ses *Recherches sur l'Anjou*, par M. Ernest Breton, dans ses *Monuments de tous les peuples*, et par divers autres archéologues. La primitive construction date, il est vrai, du VIIIe siècle, mais il n'en reste plus aucune trace. Ce qui est conservé ne remonte qu'à la fin du XIIe siècle. Cette petite église a été récemment restaurée et rendue au culte.

— L'église Saint-Cunibert à Cologne, bâtie au commencement du XIIIe siècle, vient de voir son abside décorée de peintures murales avec une science et un talent remarquable par M. Welter. L'artiste, sans imiter servilement le dessin et le coloris du XIIIe siècle, a su pourtant en rendre le style par la beauté sévère de ses lignes et le caractère général de l'expression. Voici la description d'une de ces peintures, que nous empruntons au *Journal des Beaux-Arts*, publié à Anvers : « Sur un fond doré à dessins, nous voyons la figure colossale du Sauveur du monde dans l'auréole ou amande mystique

dont les rayons sont en demi-relief. Il est assis sur le coussin d'un trône byzantin orné de pierreries, levant la main droite, bénissant à la latine; sa gauche, posée sur un livre, tient le sceptre. La tête, pleine de majesté, est entourée d'un nimbe crucifère à demi-relief. Le Sauveur porte le manteau bleu tendre, amplement drapé sur ses genoux, ne laissant voir que la pointe des pieds. Le manteau, semé d'étoiles d'or, est rehaussé par une bordure en or parée de pâtes de verre coloré, comme l'est aussi le pectoral de l'habit de dessous qui est rougeâtre. Les teintes de vêtements sont de couleurs rompues. A droite du Sauveur, la Vierge est agenouillée sur un nuage, dans l'attitude de la prière; elle porte la couronne comme reine des cieux, et, de la couronne entourée du nimbe, flotte le voile virginal. Dans le bandeau et les pointes de la couronne, le peintre a aussi enchâssé des perles et des pâtes de verre coloré. L'expression de la figure, vue de profil, est aussi douce que pleine de piété; c'est une Madone telle que les Wilhelm, les Frà Angelico, les Frà Bartolommeo, en ont créées dans la pureté de leur âme. Saint Jean-Baptiste se trouve à genoux de l'autre côté du Sauveur. Le peintre a représenté le Précurseur avec une austérité pleine de noblesse et d'humilité. Au-dessus des têtes des deux figures, on voit *l'Alpha* et *l'Omega*, symbole hiéroglyphique de la divinité. Au-dessous de ce groupe, planent deux anges embouchant la trompette du dernier jugement, aussi beaux de dessin que de couleur. »

— L'Académie des sciences de Belgique met au concours les questions suivantes pour 1861 : 1° *Quels sont, en divers pays, les rapports du chant populaire avec les origines du chant religieux, depuis l'établissement du christianisme ? Démontrer ces rapports par des monuments dont l'authenticité ne puisse être contestée ;* 2° *Faire l'historique des systèmes successifs de couverture des édifices chez les différents peuples. En déduire l'appropriation des formes et des matériaux aux divers pays et aux divers climats.* Le prix pour chacune de ces questions sera une médaille d'or de la valeur de six cents francs.

J. C.

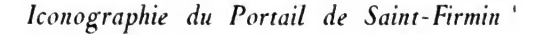


STATUE DE SAINT FIRMIN LE MARTYR

AU GRAND PORTAIL DE NOTRE-DAME D'AMIENS.

(Dessin de M. Duthoit.)

CATHÉDRALE D'AMIENS



Iconographie du Portail de Saint-Firmin [1]

Le spectateur qui contemple le grand portail de Notre-Dame d'Amiens, ébloui par cette page sublime d'iconographie chrétienne, ne songe pas toujours à admirer en détail les deux porches qui accompagnent celui du milieu. Émerveillé par l'immensité du portail du Sauveur, ou bien il oublie le portail de la Mère de Dieu et celui de saint Firmin le Martyr, ou bien il ne les examine que légèrement. Ils complètent cependant ce thême unique sur lequel le portail d'Amiens es sculpté, qui offre la représentation des trois cultes : de *latrie*, dans le portail du milieu ou du Sauveur ; d'*hyperdulie*, dans le porche de la Mère de Dieu; et de *dulie*, dans celui de saint Firmin le Martyr : pensée sublime de l'architecte de Notre-Dame, qui immortalise le nom de Robert de Luzarches.

Le porche ou portail de saint Firmin le Martyr est celui placé à la gauche du spectateur, et par conséquent à la droite de la statue du Christ qui occupe le pilier central du porche

[1] Cet article, ainsi que la planche qui l'accompagne, est extrait d'une Histoire inédite de saint Firmin, que M. Ch. Salmon doit publier très-prochainement. On souscrit actuellement à cet ouvrage au prix de 7 fr. 50 cent., chez M. Blériot.

du milieu. Nous allons passer successivement en revue la statue centrale et le pilier qui la supporte, les statues colossales qui garnissent les latéraux, et enfin le tympan de ce portail. Sur le trumeau qui sépare la porte en deux venteaux est la statue du saint Martyr en habits pontificaux (*Voyez la planche ci-jointe*); il tient sa crosse de la main gauche et bénit de la droite; il porte la mître, la chasuble, l'étole, le manipule, et même, si nous ne nous trompons, le pallium. Sous ses pieds il foule un homme armé, personnification de l'idolâtrie. Le piédestal est couvert de trois rangs de sculptures représentant un abrégé de l'histoire du Saint. Immédiatement, sous les pieds de la statue, se voient d'abord les deux scènes suivantes : 1° à droite, saint Firmin, en habits pontificaux, la mître en tête et la crosse en main, devant un homme à cheval sortant d'un édifice et qui retourne la tête pour écouter ce que lui dit un personnage ailé qui est au-dessus de lui, probablement un démon. M. Goze voit en ce personnage la représentation de l'idolâtrie. — 2° A gauche, le château d'Amiens; saint Firmin sort son buste d'une fenêtre; un bourreau, en robe courte, ayant à la ceinture le fourreau de son glaive, lui tranche la tête avec un large sabre. Deux anges montent au ciel emportant l'âme de saint Firmin sous la figure d'un petit enfant. Au-dessus de ces deux scènes, règne sur toute la façade du pilier une série d'arcs tréflés, de tourelles et de créneaux.

En dessous, une assez forte plinthe fait saillie; on remarque plus bas les quatre sujets suivants, renfermés chacun dans une arcade tréflée : 1° à droite, un Évêque en mître et crosse; auprès de lui un personnage sonne une choche placée dans le pignon d'une église romane. Nous voyons ici saint Salve réunissant ses ouailles pour les engager à prier afin d'obtenir révélation de la sépulture de saint Firmin.

2° A gauche, un Évêque en mître, entre deux personnages; il creuse la terre et ouvre le tombeau de saint Firmin, qu'on aperçoit revêtu de ses ornements pontificaux. En dessous : 3° à gauche, deux Évêques en mître portent sur leurs épaules la châsse du saint Martyr, sous laquelle on voit trois personnages, sans doute des malades ou des infirmes.

4° A droite, un Évêque mîtré, auprès d'un personnage dont on ne voit que le buste, la figure appuyée sur la main gauche et sortant du haut d'une tour carrée et crénelée percée de trois fenêtres. Est-ce la guérison du seigneur de Beaugency? Probablement.

Quatorze statues colossales, du nombre des cinquante-deux qui ornent toute la façade de Notre-Dame, garnissent les deux côtés de ce porche et forment un splendide cortège à l'Apôtre de la Picardie. Au-dessus de la tête de chacune d'elles est un dais ogival, et leurs pieds reposent sur un socle à peu près semblable, supporté soit par un personnage, soit par un animal chimérique ou symbolique. Nous allons les décrire successivement, en commençant par la première à gauche du spectateur et continuant ainsi jusqu'à la septième statue; puis nous reviendrons à celles qui sont à la gauche du saint Martyr.

1. Saint Firmin-le-Confesseur. La première statue représente un Évêque en mître, étole, chasuble et manipule. Il porte toute sa barbe et tient un calice des deux mains. Nous voyons en lui saint Firmin-le-Confesseur, le troisième des Évêques d'Amiens connus, l'Apôtre de nos campagnes, qui continua avec tant de zèle l'œuvre entreprise deux siècles plus tôt par saint Firmin-le-Martyr, l'extirpation du paganisme de nos contrées. Sous le socle est un personnage qui paraît employer toutes ses forces à supporter la statue qu'il soutient avec les mains, un pied et un genou.

2. Ange. Celle qui vient ensuite nous offre un ange à figure jeune et imberbe; il tient un encensoir. Sous le socle : un Roi, couronne en tête, figure imberbe, tenant son sceptre de la main droite. Il supporte la statue principalement sur l'épaule droite.

3. 4. Saint Fuscien et saint Victoric. La troisième statue est un saint personnage vêtu d'une robe à longs plis et d'un manteau relevé sur le bras gauche. Il est décapité et tient des deux mains sa tête décollée. Le suivant porte un manteau ou une chasuble relevée d'un côté. Il est dans la même attitude que le précédent, mais il tient sa tête un peu moins élevée. Les deux figures sont barbues; leurs yeux fermés indiquent que les deux Saints ont cessé de vivre. A ce signe il est impossible de se méprendre, et nous reconnaissons dans ces deux statues celles des glorieux martyrs Fuscien et Victoric, apôtres de la Morinie et de la Picardie, dont la mort a été suivie du miracle que nous voyons représenté ici.

5. Ange. Après eux vient un Ange portant un lambel.

6. Sainte Ulphe. La sixième statue représente une femme voilée, tenant à la main un livre dont la couverture est richement ciselée. C'est sainte Ulphe, la fondatrice du premier couvent de femmes de la ville d'Amiens, dont le souvenir soit parvenu jusqu'à nous.

7. La septième est un personnage imberbe, enveloppé dans un manteau; il tient dans la main droite un papier roulé. Cette statue, placée à l'angle du portail, ne paraît se rapporter à aucun de nos Saints. Les cariatides de ces cinq dernières statues sont des personnages qui semblent prendre leur mal en patience et supporter de leur mieux leur fardeau.

8. Saint Honoré. La première statue à droite nous montre un saint Évêque en habits pontificaux. Il porte l'étole, la chasuble, le manipule et la mître. De la main gauche il tient

sa crosse et il bénit de la droite. C'est certainement saint Honoré, l'un des plus illustres successeurs de saint Firmin, auquel les architectes de Notre-Dame ont dédié le portail atéral sud de la basilique. Sous le socle est un individu dans une position assez singulière, qui, tout en supportant la statue sur le dos, paraît chercher à s'ôter une épine de la plante du pied gauche.

9. SAINT DOMICE. Le personnage représenté par la neuvième statue est vêtu d'une robe à larges manches. Il porte le manipule et tient de la main gauche un livre sur lequel il appuie la main droite ; sa figure est imberbe. Nous voyons en lui le saint diacre Domice, le compagnon et le directeur de sainte Ulphe, la gloire du Chapitre d'Amiens. Sous le socle : personnage commodément assis ; il tient des deux mains une trompe, vulgairement appelée *cornet à bouquin,* dans laquelle il souffle, ainsi que l'indique le gonflement de ses joues.

10. SAINT SALVE. L'Évêque qui suit, vêtu absolument comme saint Honoré et portant la barbe comme lui, n'est autre que saint Salve, son successeur sur le siége d'Amiens, lequel découvrit les reliques de saint Firmin-le-Martyr. Sous le socle : un individu assis, le dos courbé sous le poids ; le revers de sa main gauche touche sa joue ; il a le coude appuyé sur le genou, tandis que de la main droite il tient une règle ont le haut touche son épaule.

11. SAINT GENTIEN. Le Saint à longue barbe, en robe et manteau, que nous voyons ensuite, est saint Gentien, l'illustre habitant du village de Sama et l'hôte des saints Fuscien et Victoric. Il tient de la main droite le glaive qu'il tira du fourreau pour les défendre contre les persécuteurs et qui rappelle en même temps son genre de martyre. Pour support : un individu imberbe tenant de la main gauche un coutelas semblable à celui du Saint. C'est sans doute son bourreau ou

le préfet Rictiovare, le plus cruel persécuteur des chrétiens dont les annales de la Gaule-Belgique fassent mention.

12, 13, 14. Les saints personnages à longues barbes, en robes et manteaux, tenant des lambels, que représentent les trois dernières statues, ne nous rappellent aucun des saints de notre pays; ils sont en ce moment inexplicables pour nous et il faudrait pour les comprendre étudier le reste du grand portail.

Nous arrivons maintenant au tympan du portail; il se divise en trois étages, que nous allons successivement décrire, à commencer par celui d'en bas.

1er ÉTAGE. — Six Évêques assis.

2e ÉTAGE. *Invention des reliques de saint Firmin.* — Il se divise en cinq groupes, tous excessivement remarquables, tant sous le rapport de la composition que sous celui de l'exécution. Nous commençons par celui du milieu. Au centre est le tombeau de saint Firmin; il est orné d'ogives et de trèfles à jour. Le Saint parait à demi couché; il est en mitre, chasuble et aube; ses mains sont nues, croisées sur sa poitrine, sa crosse est contre son côté gauche. Le rayon céleste, qui a la forme d'une corde, descend d'un nuage jusque dans la tombe. Saint Salve, en habits pontificaux, mitre, chasuble et gants, est accompagné de trois clercs, en aube et amict; la bêche à la main, tous les quatre sont occupés à dégager de la terre le corps saint qui vient de leur être miraculeusement indiqué. Derrière l'Évêque et ses clercs sont huit autres personnages, parmi lesquels on distingue une tête de vierge voilée, les mains jointes, d'un caractère très-remarquable. Les huit autres, barbus ou imberbes, sont, croyons-nous, des laïcs.

Les quatre autres groupes sont de pieux spectateurs. Ils représentent les rues de la cité amiénoise, au moment du

miracle ; dans les deux angles à droite et à gauche, entre le premier et le second groupe et entre le troisième et le quatrième, sont des édifices de style roman dont plusieurs paraissent représenter les rues de la ville. Le premier de ces groupes, au chevet du tombeau, est composé de sept personnages qui sont émerveillés. Une femme tenant par la main un petit enfant fait un geste d'admiration. Sa coiffure consiste en de simples bandes allant de dessus la tête sous le menton, recouvertes d'un dernier bandeau de même largeur, passant du front à la nuque, de manière à recouvrir et retenir le tout. Un peu de cheveux paraît au sommet du front, par-dessous le bandeau. L'enfant, vêtu d'une simple tunique, tient à la main un morceau de pain déjà entamé. A côté de la mère un jeune clerc tonsuré, les mains jointes; à sa droite un homme barbu tient un jeune garçon à califourchon sur ses épaules. Enfin sous l'arceau d'une porte de laquelle tout ce monde paraît sortir, on aperçoit la tête d'un brave homme qui pousse des cris de joie à la vue du prodige, ou peut-être de détresse, écrasé qu'il est par la foule.

Au second groupe après celui-ci, dans l'angle à droite du spectateur, et en dehors de l'édifice qui sépare les deux groupes, on se parle du miracle. On y voit un autre groupe de curieux. L'un, à la figure riante, est évidemment un personnage de distinction; d'une main il tient son gant et de l'autre le cordon de son manteau passant sous sa gorge. Une femme allonge les bras et joint les mains en signe d'admiration et de respect; elle a pour coiffure une espèce de toque fort applatie et légèrement plissée dans son contour, de dessous laquelle sort une bande couvrant les oreilles et finissant sous le menton. Un homme, mains jointes et fléchissant le genou, porte le manteau avec cordon passant sur la poitrine; sur sa tête une calotte de réseau. Pour chaussure il porte une

sorte de brodequins unis qui couvrent en même temps la jambe et le pied. Derrière lui est un édifice plus élevé terminé en pyramide, au haut duquel on voit une cloche; au-dessous, sur le côté, parait à une ouverture un homme avec un cornet; c'est le beffroi de la ville avec son guetteur.

Passons maintenant de l'autre côté du tombeau pour examiner les deux autres groupes.

Le groupe au pied du tombeau de saint Firmin nous montre six personnages : une femme coiffée d'un voile tient dans les bras un enfant au maillot, entouré de bandelettes des pieds à la tête. Vient ensuite un homme, remarquable surtout par la manière dont son chapeau est retenu sous son menton; il y est assujetti par un cordon que deux petits anneaux relâchent et serrent au besoin. Il indique de la main le tombeau au personnage suivant, qui parait l'interroger en lui mettant la main sur l'épaule. On voit deux têtes dans le fond. Venons maintenant au dernier groupe dans l'angle gauche. Une femme nu-tête et cheveux pendants sur les épaules tient dans ses bras et semble admirer un jeune enfant vêtu d'une petite tunique. Après vient un homme de haute taille et sans barbe; il est coiffé d'une sorte de bonnet ou de *calipète*. Une vieille femme barbue, portant sur la tête un de ces voiles encore usités dans les campagnes de Picardie et appelés *ahautoires;* son front est ridé; elle s'appuie sur une canne à pomme. Le quatrième personnage est une très belle femme, ayant pour coiffure un serre-tête, laissant voir les cheveux du front et des faces, rattaché par d'étroits cordons faisant trois fois le tour de la tête. Ensuite un homme, figure imberbe, cheveux abondants et lisses. Ce groupe, dont toutes les têtes sont d'une fine exécution, paraît sortir d'un édifice remarquable, percé de jours nombreux et d'une variété curieuse. A l'une des fenêtres d'en haut une femme ap-

puyée. Au-dessus de ces cinq groupes, dans toute la largeur du tympan, on voit des nuages figurant le ciel.

3ᵉ ÉTAGE. Au sommet du tympan. *Procession des reliques du Saint.* — Deux Évêques en chasuble et mitre, avec gants brodés d'une croix, portant sur leurs épaules la sainte châsse. L'un est barbu, l'autre imberbe; anneau au medius. La châsse a la forme d'un édifice beaucoup plus allongé que large et haut; elle est fort ornée de trèfles et d'ogives. Deux clercs aident les prélats à la porter; ils sont tonsurés et revêtus de chapes avec fermoir en rosace. Au fond, deux autres clercs remplissent la même fonction. Ils ont des capuchons maintenus par une sorte de fermoir. Derrière la châsse un petit homme vêtu d'une tunique avec une ceinture et couronné de feuillages porte de la main gauche un rameau fleuri. De la droite il tient sur son épaule un bâton sur lequel il a jeté son manteau, qui probablement le gênait à cause de l'excessive chaleur. A côté de lui un homme encapuchonné, un bâton de voyage à la main. Derrière le premier personnage, des arbres (des pommiers) chargés de fruits et couverts de feuilles. Au bas, des rosiers fleuris. Ces sculptures offrent une fidèle représentation, exécutée au commencement du XIIIᵉ siècle, des miracles qui accompagnèrent la découverte des reliques de notre Saint; les mêmes scènes, retracées au XVIᵉ siècle, autour de la clôture du chœur de Notre-Dame, sont une preuve de la constance de la tradition de l'Église d'Amiens sur ces faits mémorables.

Au-dessus de la châsse est la main de Dieu sortant d'un nuage, autour de laquelle volent quatre anges, dont l'un porte un encensoir et un autre une navette contenant de l'encens en gros morceaux. Devant la châsse, marche la procession, composée de dix clercs, dont cinq de grande taille et cinq plus petits, tous tonsurés. Les petits sont vêtus de tuniques

avec l'amict au cou. Les plus grands, qui sont au second plan, portent aussi des tuniques, mais plus ornées de broderies au collet. Deux des grands portent des reliquaires, l'un en forme de bras vêtu d'une manche ornée et brodée, la main bénissant, l'autre en forme de cadre richement orné de pierres, camées, etc., recouvrant les reliques. Les personnages plus petits portent, le premier un encensoir avec sa navette ; le second un bénitier avec le goupillon ; le troisième un cierge sur un chandelier ; le quatrième un livre ouvert dans lequel il indique du doigt ce qui y est écrit, sans doute ce qu'on doit chanter ; le dernier, qui pose la main sur l'épaule du précédent, paraît occupé du livre que l'autre porte dans la main. Dans l'angle à droite du spectateur, trois personnages en chapes semblent venir à la rencontre de la procession. L'un a les mains jointes ; à ses côtés paraît le haut d'une croix porté par un autre individu. Le second a un livre ouvert et tient de l'autre main un bâton cantoral en forme de potenton. Le troisième porte également un livre ouvert. Ce sont des chantres. Sur le devant, toujours dans le même angle, trois petits personnages montent sur des arbres pour voir le cortège. Deux ont quitté leur vêtement de dessus et n'ont plus qu'une simple tunique qui leur vient aux genoux. L'un est au haut de l'arbre, l'autre commence à grimper ; le troisième qui est encore à terre se dépouille de ses habits de dessus pour monter plus facilement.

Ces deux étages de sculptures sont exécutés avec un fini et un soin dignes d'admiration ; ils comprennent en tout soixante-huit personnages, ce qui, en y ajoutant les six Évêques du bas, donne un total de soixante-quatorze figures pour tout le tympan.

CHARLES SALMON.



PONTIFICALIA DE S[T] LOUIS D'ANJOU

EVÊQUE DE TOULOUSE

Conservés à Brignoles (Var)

DEUXIÈME ARTICLE *.

CHAPITRE III.

LES TUNICELLES ÉPISCOPALES.

Il n'entre pas dans mon plan de tracer ici l'histoire complète de la tunique et de la dalmatique. Chacun sait que la première remonte à la plus haute antiquité ; la seconde, particulière d'abord aux habitants de la Dalmatie dont elle emprunta le nom, fut portée à Rome par l'empereur Commode (180—192) [1], et passa bientôt dans les habitudes ordinaires, à moins, car l'on n'a aucune preuve du contraire, que l'usage n'en existât déjà parmi le peuple. Je me bornerai donc à ces

* Voir le numéro de novembre, page 561.

[1] « Dalmaticatus in publicum processit. » LAMPRIDIUS, *De Commodo imp.* — ANDRÉ DU SAUSSAY, *Panoplia episcopalis*, p. 366, fait remarquer que Lampride est le seul écrivain très-ancien qui mentionne la dalmatique.

courtes généralités, ne voulant, quant à présent, traiter la question qu'au seul point de vue du costume épiscopal.

§ I.

Antiquité et usage de la tunique et de la dalmatique considérés comme vêtements épiscopaux.

I. Outre la tunique de lin commune à tous les ministres du culte judaïque, le grand-prêtre portait deux vêtements qui lui étaient personnels, savoir : la tunique hyacinthe ornée de grenades et de sonnettes d'or, et le superhuméral ou éphod aux couleurs variées [1]. A l'exemple des pontifes de l'ancienne Loi, ceux de la nouvelle s'attribuèrent la double tunique, tant en raison de la connaissance qu'ils devaient avoir de l'un et l'autre Testament, que pour montrer en leur individualité la réunion universelle des Ordres sacrés [2]. L'époque où cette coutume devint générale et obligatoire pour l'épiscopat est difficile à préciser exactement; toutefois, une étude sérieuse des *indumenta pontificalia* pris séparément, conduira à la solution approximative du problème.

II. *La tunique.* — Doit-on accepter le *linea vestis,* que, témoin saint Jérôme, saint Jacques-le-Mineur revêtait avant de pénétrer dans le sanctuaire, comme un premier exemple

[1] *Exode*, c. XXVIII.

[2] « In veteri Testamento erant due tunice, videlicet bissina et iacynthina, « et hodie etiam quidam pontifices duabus utuntur, ad notandum quod pro- « prium eorum est habere scientiam duorum Testamentorum ut sciant de « thesauro Domini proferre nova et vetera, sive ut se ostendant diaconos et « sacerdotes. » DURAND, *Rationale divin. offic.*, lib. III, *De tunica.* — « Epis- « copus simul utitur dalmatica et tunicella et omnium ornamentis, ut ostendat « se perfecte omnes habere ordines tanquam qui eos aliis infert. » ID., *ibid.*, *De dalmatica.*

de la tunique épiscopale ? On peut, je crois, répondre affirmativement, puisqu'en souvenir du chef apostolique de leur église, les Patriarches de Jérusalem s'habillaient autrefois de blanc, et que, lors du VIIIe Concile œcuménique, Théodore, écrivant à son collègue Ignace qui occupait le siége de Constantinople, s'exprimait ainsi : « *Poderem* et superhumerale « cum mitra, *pontificalem stolam* sancti Jacobi apostoli et « fratris Domini primi archiepiscoporum, quæ antecessores « mei Patriarchæ, circum amicti semper in Sancta Sanctorum « ingrediebantur sacro sacerdotio fungentes, ... qua et ego « indutus sum eamdem gerens, tuo desiderabili et honorando « mihi capiti, ex amore et dilectionis copia transmisi [1]. » Il me semble que les mots *pontificalis stola* désignent ici la tunique épiscopale et non une aube ordinaire. Si cette interprétation est admise, la *linea dalmatica* de l'*Ordo Romanus I* et la *lineam dalmaticam quam dicimus albam* de l'*Ordo III* [2], sont également des tunicelles. Le doute n'existe plus quant à l'ornement nommé dans les *Ordo V* et *IX* [3], *dalmatica minor*, par opposition à la véritable dalmatique, *dalmatica major*, et à partir de là, les liturgistes n'oublient jamais la tunique sur leurs listes de vêtements épiscopaux : Amalaire (812) l'appelle *tunica hyacinthina* et *subucula* [4], Brunon d'Asti (1097) [5] et Durand (1290) [6], *tunica*, Yves de Chartres (1097) [7], *tunica*

[1] Ap. *Panopl. episc.*, lib. VI, c. III, p. 372, ainsi que les détails qui précèdent.

[2] MABILLON, *Museum italicum*, t. II, p. 6, 6, et p. 54, 6.

[3] *Mus. ital.*, t. II, p. 64, 1, et p. 91, 4.

[4] *De ecclesiast. officiis*, lib. II, c. 22.

[5] *De Consecrat. ecclesiæ*, ap. *Spicil.*, t. XII, p. 95.

[6] *Ration. div. offic.*, lib. III, *De tunica*.

[7] *De rebus ecclesiasticis*, *Sermo de signific. indument. sacerdotalium*, ap. HITTORP, p. 415, col. 2, c.

interior vel hyacinthina; la Messe d'Illyricus [1], le Pontifical de saint Blaise (XIVe siècle) [2] et aussi Durand, *subtile,* le testament de Riculfe, évêque d'Elne (915), *roquus* [3], enfin Durand, le Cérémonial Romain de Grégoire X (1271-1276) et l'*Ordinarium* du Cardinal Jacques Gaëtani (1310) emploient le vocable *tunicella* qui a prévalu jusqu'aujourd'hui [4].

III. *La dalmatique.*— Dans le cas où l'opinion que je viens d'émettre, relativement à la *stola pontificalis* de saint Jacques, n'obtiendrait pas de succès, il faudrait placer la dalmatique avant la tunique; hypothèse d'une acceptation d'autant moins facile, que Brunon d'Asti et Durand s'accordent pour regarder la dalmatique comme la dernière venue parmi les vêtements sacerdotaux. Les Actes de saint Cyprien, évêque de Carthage, rapportent qu'au moment de recevoir la couronne du martyre (258), il abandonna son manteau à capuchon aux bourreaux et sa dalmatique aux diacres: « Expoliavit se birro « et tradidit carnificibus, dalmaticam vero tradidit diaco« nis [5]. » Puis les rédacteurs de ces Actes ajoutent qu'il mourut *episcopaliter,* c'est-à-dire, comme le pense du Saussay, nonseulement avec le courage, mais encore sous l'habit d'un Évêque [6]. Au reste, l'auteur des *Quæstiones novi ac veteris Testamenti* (vers 380), qu'il soit saint Augustin, le diacre Hilaire, ou tout autre, ne laisse aucun doute sur l'usage de

[1] D. Martène, *De antiquis ecclesiæ ritibus,* t. i, lib. i, p. 485. — Quoique cette liturgie ne remonte pas jusqu'au VIIIe siècle, comme l'a fort bien prouvé D. Hugues Ménard *(Notæ ad lib. Sacramentorum S. Gregorii,* p. 380 et sq.*),* elle est néanmoins très ancienne.

[2] Gerbert, *Monumenta veteris liturgiæ alemanicæ,* t. i, p. 346.

[3] Le même que *Roccus.* V. ap. Du Cange, roccus.

[4] *Mus. ital.,* t. ii, *Ord.* xiii et xiv, p. 225 et 293.

[5] Paul Diacre, ap. *Panop. episc.,* lib. vi, c. iii, p. 374.

[6] *Panop. episc.,* p. 375.

la dalmatique episcopale au IV[e] siècle : « Quasi non hodie diaconi dalmaticis utantur sicut episcopi [1]. » Postérieurement, les *Ordo I* et *III*, que D. Mabillon, peut-être avec justice, renvoie aux temps de saint Gélase (492-496), ou au moins de saint Grégoire-le-Grand (590-604) [2], et Jean Diacre [3], rangent la dalmatique au nombre des vêtements du Pape lorsqu'il officiait solennellement à l'autel ; depuis ces écrits, les *Ordo* et les liturgistes ne cessent de la mentionner.

Nommée *dalmatica major* par les *Ordo I*, *V* et *IX*, et simplement *dalmatica* par l'*Ordo III*, Walafrid Strabon (842) [4], Rhaban Maur (847) [5], le faux Alcuin (après l'an 1000) [6], Brunon d'Asti, la Messe d'Illyricus, Durand, les *Ordo IIIX* et *XIV*, le manuscrit du monastère de Saint-Blaise, la dalmatique est aussi appelée *tunica* dans les Actes de saint Cyprien [7]. Le Pontifical de saint Prudence évêque de Troyes (846-861) [8], Amalaire, la Messe de Ratold abbé de Corbie (986) [9], Rupert de Tuy (1111) [10]. Yves de Chartres et Hugues de Saint-Victor (1120) [11], ne la désignent pas autrement.

IV. *Les tunicelles réunies.* — Si la lecture des *Ordo* édités par Mabillon conduit à une certitude absolue quant à l'anti-

[1] C. 44, ap. Georgi, *De liturgia Romani Pontificis*, t. i, p. 184.

[2] *Mus. ital.*, t. ii, *in Ordin. Roman commentarius*, p. 184.

[3] *Vita S. Gregorii Magni*, lib. iv, c. 84. — Macri dit même positivement qu'autrefois le Pape seul portait la dalmatique sous la chasuble : « Usus dalmaticæ sub planetam olim solius Papæ. » *Hierolexicon*, dalmatica.

[4] *De rebus ecclesiasticis*, c. 24.

[5] *De institutione clericorum*, lib. i, c. 20.

[6] *De divinis Officiis*, C. *Quid significent vestimenta.*

[7] « Dehinc tunicam tulit et diaconibus tradidit. » Ponce Diacre, ap. *Panopl. episc.*, p. 374.

[8] *De ant. ecclesiæ ritibus*, t i, lib. 1, p 526.

[9] *Ibid.*, t. i, p. 542.

[10] *De divinis officiis*, lib. i, c. 23.

[11] *Speculum de Mysteriis ecclesiæ*, c. 6.

quité des tunicelles réunies dans le costume du Souverain Pontife, l'origine de cette réunion sur la personne des Évêques est beaucoup moins claire. Amalaire, un peu obscur quand il dit : « Si quis voluerit uti duabus tunicis, ostendat « se esse diaconum et sacerdotem, » semble plus bas n'accorder les deux tuniques qu'au Pape seul : « Ad illius normam « ut dixi, habet *Summus Pontifex noster* à capite usque ad « pedes octo vestimenta... quintum et sextum due tunice.[1] » La première liturgie qui les attribue nettement aux Évêques est la Messe d'Illyricus, mais la date un peu vague de ce document ne permet guère de s'y arrêter. Il faut descendre jusqu'à Yves de Chartres[2], Brunon d'Asti et Hugues de Saint-Victor[3], pour rencontrer une mention formelle de la double tunique episcopale; les écrivains plus anciens n'en désignent jamais qu'une seule, sauf peut-être Walafrid Strabon, qui affecte souvent d'employer *dalmatica* au pluriel. Toutefois, un liturgiste du XII[e] siècle, Rupert de Tuy, s'exprimant ainsi : « Tunicam quam subter casulam habet epi« scopus[4], » et Durand : « Et hodie etiam *quidam* Pontifices « duabus (tunicis) utuntur[5], » il devient positif que l'adjonction régulière et définitive de la seconde tunicelle au costume de l'Évêque célébrant n'est pas antérieure au XIV[e] siècle, et qu'avant ce temps on portait à volonté, soit deux tuniques, soit une seule, nommée alors indistinctement *dalmatica*

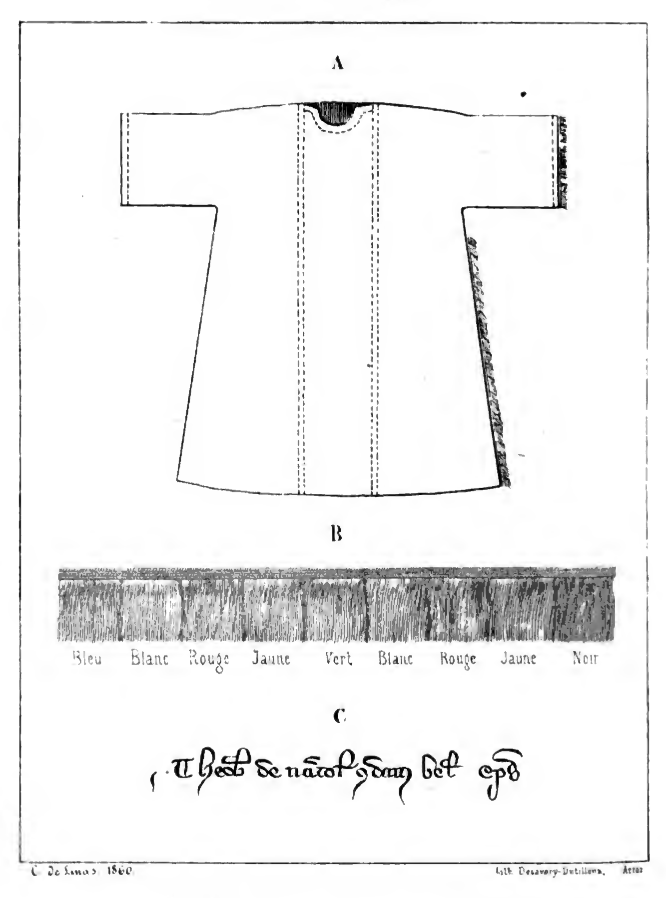
[1] *De eccl. off.*, lib. II, c. 22.

[2] « Novi quoque Testamenti sacerdotes, non omnibus illis utuntur indumentis, quia nec duabus utuntur tunicis, nec rationali præter solos Pontifices. » *Sermo de signif. ind. sacerdotal.*, ap. HITTORP, p. 417, col. I, A.

[3] *Spec. de Myst. eccl.*, c. 6, ap HITTORP, p. 718, B. « Quod autem Pontifices utuntur duabus tunicis præter poderem, etc. » et *De Sacrament.*, lib. I, c. 52.

[4] *De dir. offic.*, lib. I, c. 23.

[5] *Rat. dir. off.*, lib. III, *De tunica*.



DALMATIQUE de Thibaud de Nanteuil
Collection de Mr l'Abbé Barraud à Beauvais

[illegible] Ensemble [illegible]
B Frange du Blanc [illegible]
C Inscription sur parchemin.

ou *tunica*. A la vérité, Durand commençant ainsi sa rubrique *De dalmatica*, « Pontifex immediate super tunicam dalmaticam vestit, » pourrait faire croire à l'existence de deux tunicelles, outre la dalmatique. Quand même cet auteur ne deviendrait pas immédiatement plus explicite, les textes précités d'Yves de Chartres et d'Hugues de Saint-Victor s'opposeraient toujours à une pareille interprétation.

Walafrid Strabon va beaucoup plus loin ; il ne reconnait pas à l'épiscopat en général, le droit de revêtir la dalmatique sans autorisation supérieure, quoique la plupart des Évêques contemporains et nombre de prêtres ne s'en fissent pas faute. « Ipsos tamen Pontifices eis (dalmaticis) uti debere, ex eo « clarum est, quod Gregorius vel alii Romanorum præsules, « aliis episcopis earum usum permiserunt, aliis interdixe- « runt. Ubi intelligitur non omnibus tunc fuisse concessum, « quod *nunc pene omnes episcopi* et nonnulli presbyterorum « sibi licere existimant, id est, sub casula, dalmatica vestian- « tur [1]. » Durand parait ne pas improuver le sentiment de Strabon [2] ; André du Saussay le combat avec énergie [3], cherchant à démontrer que la concession de dalmatique sollicitée et obtenue de saint Grégoire-le-Grand par saint Arige, évêque de Gap (590-604) [4], s'applique à la robe ample de forme et précieuse de tissu, adoptée par les dignitaires de l'Église romaine, et non à la tunique ordinaire « trivialis formæ aut artis, » de tout temps usitée dans les Gaules. Georgi, en admet-

[1] *De rebus eccles.*, c. 24, *Dalmatica*.
[2] *Rat. div. off.*, lib. III, c. 11.
[3] *Panoplia episc.*, lib. VI, c. IV et V.
[4] « Quod fraternitas vestra... proposcerit, ut sibi et archidiacono suo « utendi dalmaticis licentiam præberemus... petita concedimus, atque te e « archidiaconum tuum, dalmaticarum usu decorandos esse concessimus. » S. GREGOR. MAGN., lib. VII, epist. 112, ind. II.

tant l'assertion de du Saussay relative aux présents de dalmatiques émanés du Souverain Pontife, la corrobore à l'aide de nouveaux exemples [1], mais soutient que le Pape accordait et retirait à son gré la prérogative des tunicelles. En effet, Paschal II, l'an 1104, punit l'archevêque de Trèves, Brunon, en lui enlevant le privilège de porter la dalmatique à l'autel [2]. Quant à Bona, il semble accepter sans commentaires les faits avancés par l'abbé d'Augie-le-Riche [3]. Malgré mon respect pour du Saussay, je dois m'incliner devant les suffrages réunis de l'illustre Cardinal et du savant liturgiste italien.

V. *Rubriques particulières aux tunicelles.* — Suivant les Actes de saint Cyprien, la dalmatique venait primitivement après la *linea* (rochet ou aube), « et cum se dalmatica ex« poliasset... in linea stetit [4]. » Les *Ordo I*, *III* et *V* placent les tunicelles sur l'amict, avant l'*orarium;* l'*Ordo IX* qui traite des ordinations, intercale l'*orarium* entre la dalmatique majeure en contact avec la chasuble, et la dalmatique mineure; Amalaire et la Messe d'Illyricus mettent l'étole sous la tunique. Cette dernière méthode, aujourd'hui en vigueur, a sans doute prévalu depuis le IXe siècle, témoins les miniatures du Sacramentaire d'Autun [5] et du Canon de Metz [6]; toutefois une peinture du XIe siècle repré-

[1] Il cite la dalmatique *(more Romano confectam)* envoyée l'an 741 par le Pape saint Zacharie à Austrebert, archevêque de Vienne. « Dalmaticam usi« bus vestris misimus, ut quia Ecclesia vestra ab hac sede doctrinam fidei « percepit, et morem habitus sacerdotalis, ab illa etiam percipiat decorem ho« noris. » Jo. A Bosco (Dubois), *Viennæ sanctæ ac senat. antiquitates*, p. 44, ap. *De lit. Rom. Pont.*, t. I, p. 189, XV.

[2] *De lit. Rom. Pont.*, t. I, lib. I, c. XXII, XI.

[3] *De rebus liturgicis*, lib. I, ch. 24, XI.

[4] Cité par S. AUGUSTIN, lib. I, *contra ep. Gaudentii*, c. 23.

[5] *Voyage littéraire*, t. I, part. I, p. 153, fig.

[6] *Les Arts somptuaires*, t. I, pl. 23.

sente encore saint Omer avec l'étole sur la dalmatique [1] et la statue de saint Trophime, au côté droit du portail de la Cathédrale d'Arles, se trouve dans le même cas [2]. La liturgie allemande fait aussi exception à une autre règle générale; le Pontifical de saint Blaise intervertissant un ordre établi partout ailleurs, revêt le *subtile* par-dessus la dalmatique.

L'*Ordo V*, énumérant les ornements du Pape célébrant en particulier, ne lui attribue qu'une seule tunique. « In primis « camisia et cingulum, postea *tunica alba;* dein orarium. Post « hæc planeta, etc. [3] » Au XIVe siècle, le Pontifical de Mayence interdit à l'Évêque de porter ses *pontificalia* dans les messes privées, « Item sciendum quando episcopus in privato et sine « sollemnitate missam legit, indumentis presbyteralibus con- « tentatur [4], » ordonnance qui n'a pas été modifiée depuis. Néanmoins, le Pape et les Évêques pouvaient siéger aux Conciles avec tous leurs vêtements pontificaux [5].

Un second article du Pontifical de Mayence mentionne aussi le costume que doivent porter les Évêques, lorsqu'ils officient solennellement aux vêpres ou aux matines : « Item « sciendum quod in vesperis et in matutinis, quando episco-

[1] *Vie de saint Omer*, ms. de la bibl. de Mgr de La Tour d'Auvergne, à Arras.

[2] Le même fait existe sur une statue d'Évêque adossée au jambage droit du grand portail de Saint-Germain-des-Prés. *Statistique monum. de Paris, Abbaye de Saint-Germain-des-Prés*, pl. 20. — Cette coutume de placer l'étole par-dessus la dalmatique n'était pas certainement abolie au XIIe siècle. La Bible in-folio (*Bibl. imp.*, Lat. VIII) présente une figure de saint Martial où la disposition ci-dessus est très-visible. V. le *Rapport sur la crosse de Tiron*, par M. le comte A. DE BASTARD, *Bulletin du Comité de la langue*, etc., t. IV, p. 494.

[3] *Mus. ital.*, t. II, p. 64, II, 2.

[4] *De Ant. eccles. ritibus*, t. I. p. 567.

[5] *Panoplia episc.*, lib. VI, c. I, p. 358 et sq. L'auteur étudie très-longuement cette dernière question.

« psmet facit officium.... plenis pontificalibus ipsum indui « non *oportet;* sed tantum alba, stola et manipulo et desuper « pluviali, id est cappa, pro choro in præmissis *poterit con-« tentari* [1]. » Plutôt ici facultative qu'obligatoire, cette prescription, également formulée dans le *Cæremoniale episcoporum* de Clément VIII [2], n'a pas toujours été suivie à Rome. « Pontifex vero jam indutus dalmatica, habens mantum ad « collum, sedeat in sede sua, » dit l'*Ordo X* [3]; l'*Ordo XII*, rapportant les circonstances relatives à la distribution du *presbyterium* faite à Saint-Jean de Latran par le Saint-Père, donne à celui-ci le pluvial par-dessus la dalmatique [4], et l'*Ordo XIV* répète la même chose à propos du couronnement [5]. Un Cérémonial romain du XVIe siècle que je possède dans ma bibliothèque, diffère peu des *Ordo* [6]; mais l'abbé Banier, qui, après avoir décrit fort au long la prise de possession du Pape, empruntée au *Tableau de la Cour de Rome* par Aymon (1707), remémore les formes antiques de réception à la Cathédrale du monde chrétien, ajoute que ces coutumes devaient être abolies, nulle trace n'en existant plus de son temps, sinon au Cérémonial romain [7]. La France et les contrées sep-

[1] *De Ant. eccles. rit.*, t. I, p. 567.

[2] In-fol., Paris, 1633, p. 6. — V. aussi Bauldry, *Manuale sacr. cæremoniarum*, pars V, c. XV, X, et *Ex secundo lib. Cærem. episc.*, c. I, IV.

[3] *Mus. ital.*, t. II, p. 98, 3.

[4] *Mus. ital.*, p. 168, ad fin. — On nommait *presbyterium* une distribution d'argent faite par le Pape dans les occasions solennelles.

[5] *Mus. ital.*, p. 277.

[6] *Sacrarum cæremoniarum S. Rom. eccles. libri tres*, Venise, 1582, lib. I, sect. 2, c. I et c. II.

[7] *Hist. gén. des Cérém. religieuses*, Paris, 1741, t. I, p. 295. — Dans le Cérémonial cité plus haut, le Pape, hors sa station à Saint-Jean de Latran, ne porte jamais la dalmatique sous le pluvial, et Clément VIII n'avait que l'étole et la chape lorsqu'il entra à Ferrare en 1598. Rocca, *Thesaurus pontificiarum sacrarumque ant.*, t. I, p. 63, col. 1.

tentrionales de l'Europe, conservèrent pendant longues années l'usage simultané de la dalmatique et du pluvial; des sculptures, des manuscrits et des tableaux me l'ont montré en permanence depuis le XI[e] siècle jusqu'au XVII[e] inclus [1], et du Saussay (1646) tombe d'accord avec les monuments figurés : « Episcopus enim quotiescumque in pontificali panoplia procedit, solet etiam dalmatica, quin et tunica, subtus « planetam vel *pluviale* exornari [2]. » Je pense qu'aujourd'hui, les prescriptions du Cérémonial de Clément VIII sont partout en vigueur.

§ II.

Forme, couleur et matière des tunicelles épiscopales.

I. *La tunique.* — On ne peut déterminer que par induction la coupe de la tunique épiscopale aux premiers âges de l'Église. Alors, ce vêtement devait avoir la forme d'une aube ou d'un rochet ; mais d'abord talaire, il s'écourta suffisamment, pour être ainsi caractérisé par Hugues de Saint-Victor à

[1] XI[e] siècle, *Vita et miracula S. Amandi*, ms. n° 470, T. 4, XI, à la bibl. de Valenciennes, et *Annales Benedictini*, t. I, p. 528. — XII[e] siècle, vantail gauche des portes de Saint-Zénon à Vérone (1160), *L'arch. du V[e] au VII[e] siècle*, atlas in-fol., pl. XI. — XIV[e] siècle, l'Archevêque d'Yorck couronnant Henri IV (1399), DE ROUJOUX, *Hist. d'Angleterre*, 1844, t. I, p. 428. — XV[e] et XVI[e] siècles, tombe d'Adelbert, administrateur du Siége de Mayence (1484), *Thuringia sacra*, in-fol., Francfort, 1737, en regard de la p. 64 ; tableaux de la Confrérie de N.-D. du Puy (1496 et 1567), au musée d'Amiens ; châsse de sainte Ursule à Bruges ; manuscrits divers à Lille, Arras, etc., etc. — XVII[e] siècle, ex-voto dans l'église de Lestrem (1636), *Bulletin de la Comm. des ant. dép. du Pas-de-Calais*, t. I, p. 301, pl.

[2] *Panop. ep.*, p. 363, ad fin.

l'entrée du XIIe siècle : « Tunica quæ strictas habet manicas, « et non usque ad talos sicut alba, sed usque ad medium crus « porrigitur [1]. » Un peu plus tard, la tunique en conservant les manches étroites, se rallongea tout-à-coup, puisqu'Innocent III (1198) la nomme *poderis* ou *talaris* [2]. Ici, les monuments ne démentent pas trop les textes, car la tunicelle descend à mi-jambes et dépasse tant soit peu la dalmatique sur les bas-reliefs du tombeau de Raoul-le-Verd, archevêque de Reims (1108-1124) [3]. Malheureusement, la faible confiance que j'ose accorder à la gravure éditée par les Bénédictins, m'oblige de recourir à des documents moins confus. La figurine de saint Servais (1102) ciselée sur sa châsse dans la Cathédrale de Maëstricht [4], la statue du Pape saint Clément au porche méridional de la cathédrale de Chartres (fin du XIIe siècle), et celle d'un Évêque son voisin adossée au jambage de la porte du même côté, ont des tunicelles presque talaires, fendues jusqu'à la hauteur des genoux [5]. La tunique du Pape est ornée en bas d'un galon et d'une courte frange; celle de l'Évêque n'a qu'un long effilé qui touche aux pieds sans laisser voir l'étole ; saint Servais manque totalement de garnitures. Quant aux manches, collantes suivant la description d'Hugues de saint Victor, et permettant à l'aube de montrer environ $0^m 10^c$, circonstance notamment apparente sur l'effigie de l'Évêque de Chartres, elles sont bordées d'un riche galon.

[1] *De Sacram.*, lib. I, c. 52.

[2] *De myster. Missæ*, lib. I, c. 55.

[3] *Voy. litt.*, t. I, part. II, p. 81, et *Annal. Bened.*, t. VI, p. 109. — Un ancien dessin du portail de Saint-Germain-des-Prés publié dans la *Stat. mon. de Paris*, pl. 20, montre un Évêque dont la dalmatique, descendant à peine aux genoux, est débordée par une tunicelle beaucoup plus longue.

[4] *Messager des sciences hist. de Belgique*, 1849, dessin de M. A. Schaepkens.

[5] *Monog. de la Cathédrale de Chartres*, pl. 20.

L'hospice de Lisieux conserve quelques vêtements sacerdotaux dont, suivant une tradition, saint Thomas de Cantorbéry se serait servi lors de son passage dans cette ville. Parmi ces ornements figurent trois robes diaconales, l'une desquelles me paraît être la véritable tunicelle du XIIe siècle. Haute de 1^m30^c, garnie de galons qui descendent perpendiculairement sur chaque face et contournent le col jusqu'à la naissance des bras, ayant une jupe presque rectangulaire fendue aux deux tiers des flancs, la tunique de saint Thomas, identique de forme, de dimensions, de tissu et d'agréments avec la dalmatique qui l'accompagne, s'en distingue néanmoins par la coupe des manches : au lieu d'être carrées, elles se rétrécissent vers l'extrémité libre, au moyen d'un large gousset dont la base est sous l'aisselle, et de plus, elles ont une longueur de 0^m35^c [1]. En avançant, le type que je viens d'esquisser ne se modifie pas sensiblement; la frange disparaît pour ne plus revenir; un étroit galon la remplace quelquefois. Telles sont deux tunicelles d'Évêques, l'une au porche septentrional de Chartres, l'autre à un trumeau de porte, au croisillon nord de la Cathédrale de Reims [2]. L'effigie tumulaire de saint Omer, dans l'ancienne Cathédrale de la ville qui porte son nom (XIIIe siècle), n'a qu'une tunique [3] sans gar-

[1] *Rapport de* M. BILLON, *Bulletin monumental*, 2e série, tome v, p. 263, pl. — Le galon seul m'empêche d'affirmer positivement qu'il s'agisse ici d'une tunicelle, textes et monuments s'accordant entre eux pour n'attribuer l'angusticlave qu'à la dalmatique; toutefois, la forme des manches destinées à s'introduire sous un vêtement plus ample, donnerait un grand poids à mon hypothèse, quand même les nombreuses infractions aux règles établies n'autoriseraient pas une nouvelle singularité.

[2] *L'arch. du Ve au XVIIe siècle*, Chartres, détails, pl. 1, Reims, id., pl. XIII, in-4°.

[3] EM. VALLET, *Descript. de l'anc. Cathédrale de Saint-Omer*, atlas in-fol., pl. VII, fig. 1 et 2.

nitures; mais là comme sur les sculptures précitées, cette dernière dépasse la dalmatique. Au contraire, la tombe de l'évêque d'Amiens, Gérard de Conchy (1258), élevée dans son église près de la petite entrée qui mène au palais épiscopal, montre une ample tunicelle, moins longue de 0^m02^c que la dalmatique, et dont la brièveté prouve que la prescription « usque ad medium crus porrigitur » n'était pas encore abandonnée. Les vêtements trouvés dans le cercueil de Boniface VIII (1303), vêtements qui seront décrits tout-à-l'heure, offrent, aux dimensions près, le même agencement que ceux de Gérard de Conchy [1].

A partir du XIV[e] siècle, la tunicelle ne change plus que dans les détails ; variable quant à l'ampleur et à l'ornementation, elle présente toujours des manches tronconiques, des ouvertures latérales s'élevant par degrés du genou à la taille, et rarement un mince galon qui contourne la base et les manches. L'examen des mausolées des Papes Martin V (1431) [2], Paul II (1471), Alexandre VI (1503), et des Cardinaux Berardo Heruli, évêque de Sabine (1478), Ardicino della Porta, évêque d'Aleria (1493), Jean de Villiers de la Groslaye, évêque de Lombez (1499) [3], Jean de La Grange, évê-

[1] L'antique prescription de l'*Ordo V* (*Dalmatica minor*, c'est-à dire plus courte), est exactement suivie pour les vêtements de Gérard et de Boniface, mais le rapport des tunicelles entre elles parait avoir varié suivant les pays. L'effigie tumulaire de l'évêque Giffard (1301), dans la Cathédrale de Worcester, porte une dalmatique complètement bordée de galons, avec des franges au pied seul ; la tunique ornée d'une parure qui garnit sa base entière, dépasse la dalmatique de toute la hauteur de cette broderie. ROCK, *The Church of our Fathers*, t. I. p. 371, fig.

[2] CIACONIUS, *Vitæ et res gestæ Rom. Pontificum*, t. II, p. 828, pl.

[3] DIONISI, *Sacrarum Vatic. basil. cryptarum monumenta*, pl. 54, 47, 62, 68, 66. In-fol. Rome, 1773.

que d'Amiens [1], en apprendra davantage au lecteur que tout ce que je pourrais écrire à ce sujet.

Bona avance que la tunique épiscopale était primitivement rouge; « olim tunica episcopalis coccinei coloris erat, ut vel ipsæ picturæ veteres ostendunt [2]. » A cela, Georgi répond avec justesse qu'il est impossible de s'en assurer, car les anciennes peintures représentant des Papes ou des Évêques *in pontificalibus*, nous les montrent couverts d'une robe talaire qui cache les vêtements de dessous [3]. Je pense que le savant Cardinal a erré en cette occasion, et qu'il applique faussement à l'Église latine ce que le Patriarche Germain dit à propos de la *stola* du prêtre grec, laquelle était couleur de feu (πυροειδής), ou mieux encore qu'il se fonde sur la tunique écarlate (χιτῶνα κόκκινον), concédée à saint Sylvestre et ses successeurs par rescrit impérial [4]. Il n'est pas permis de s'arrêter à une pièce aussi incertaine que la *Donation de Constantin*, et je préfère en revenir à des documents plus authentiques. La tunique de saint Jacques et celles que mentionnent les *Ordo I* et *III*, étaient de lin et nécessairement blanches, vu la formule du n° III, « dalmaticam lineam quam dicimus *albam* [5]. » Le mot *alba* devant se traduire ici par

[1] Le cardinal de La Grange, mort à Avignon, y fut inhumé dans l'église de Saint-Martial; la tombe élevée derrière le maître-autel de la Cathédrale d'Amiens n'est qu'une restitution postérieure au décès de cet évêque.

[2] *Rerum liturg.*, lib. I, c. 24, XI.

[3] *De lit. Rom. Pont.*, t. I, lib. I, c. 21, III.

[4] Ap. J.-C. BOULENGER, *Opusculorum systema*, t. I, *De Pont. episc. et sacerdotum vestitu*, c. 28 et 12. In-fol., Lyon, 1621.

[5] MACRI, *Hierolexicon*, DALMATICA, part d'une mosaïque de Sainte-Marie-Majeure pour affirmer que la tunique ancienne était bleue : « Tunicella vero sub dalmaticam cœrulei coloris erat, ut in musivo S. Mariæ Majoris perspicitur. » Malheureusement, ces mosaïques, exécutées par ordre de Sixte III (432-440) n'offrent qu'un seul prêtre, et c'est un prêtre de l'ancienne loi; il se

blanche, puisque l'aube est désignée antérieurement sous le nom de *linea*. Au temps d'Amalaire, la tunique épiscopale était de couleur hyacinthe ; « hæc ipsa hyacinthina tunica, subucula nominatur [1]. » Sans compter qu'Anségise, abbé de Fontenelle (806-817), offrit à son église « tunicam sacerdotalem indici coloris cum vestimento integro unam [2]. » Yves de Chartres suit Amalaire, en ayant soin d'ajouter qu'il s'agit de la seconde tunique ; « unde et secunda tunica interior appellatur vel hyacinthina [3]. » Brunon d'Asti abonde dans le même sens, admettant toutefois qu'une autre couleur puisse exister ; « si autem alterius coloris tunica fuerit, sit etiam alterius significationis [4]. » Pour Durand, il ne reconnaît que le bleu ; « sexto, tunicam iacinthinam in celestem conversationem [5]. » La déclaration si catégorique du grand liturgiste français n'infirme en rien l'opinion de l'évêque de Segni ; un saint Nicolas peint dans la crypte de la Cathédrale de Chartres (XII[e] siècle), est revêtu d'une tunicelle blanche parfaitement caractérisée [6].

On ne peut nier que les tuniques épiscopales n'ayent d'abord été tissues en lin *(byssinæ, lineæ)* ; quand la toile se transforma-t-elle en soie ? Une date précise me semble impossible à fournir. Je n'oserais imiter le langage de Georgi et dire comme lui, que la tunique fut faite en soie blanche, aussi longtemps que la dalmatique elle-même affecta cette

trouve compris dans une *Présentation au Temple* à droite de la zone supérieure du grand arc.

[1] *De eccl. off.*, lib. II, c. 22.

[2] *Chronicon Fontanellense*, c. 17, ap. *Spicil.*, t. III.

[3] *Sermo de Signif. ind. sac.*, ap. Hittorp, p. 415, col. 2, D.

[4] *De consec. eccl.*, ap. *Spicil.*, t. XII, p. 95.

[5] *Ration. div. off.*, lib. III, c. I.

[6] *Monog. de la Cath. de Chartres*, pl. 56.

matière et cette couleur [1], trop de vague règne autour de la question ; mais je pense que l'on employa la soie pour confectionner les tunicelles, dès que le blanc eut cessé de leur être obligatoire. Néanmoins l'usage des produits du bombyx chinois appliqué aux tuniques épiscopales, n'est formellement dénoncé par les liturgistes qu'au XIIe siècle. « Secunda autem tunica serica, quæ originem habet et traducit ex vermibus, » écrit Hugues de Saint-Victor, copié à quelques variantes près par Durand [2]. Georgi à ce sujet, s'environne de nombreux documents qu'il juge propres à éclaircir la difficulté. Tels sont, la tunique brodée en or, « præterque dalmaticam, « et *subtile pene aurea* » dont parle Ekkehard, moine de Saint-Gall (997) ; les vêtements de soie enrichis de pierreries qui foisonnaient au trésor de Mayence (1142) « erat in casulis, « dalmaticis, *subtilibus* et cappis *sericeis*, et purpureis, auro « et gemmis intextis, pretiosus et copiosus thesaurus ; » les « casula et dalmatica cum *subtili de serico lasurio* (soie bleue), » offertes à l'église de Ratzenburg en 1250 et bien d'autres encore [3]. Rien de tout cela ne me paraissant intéresser directement les *pontificalia*, je produirai un seul monument du XIIe siècle à l'appui d'Hugues de Saint-Victor, savoir, la tunicelle de Lisieux, qui est en soie rouge, doublée d'une toile fine collée sur l'envers du tissu principal.

Une grave erreur serait commise, si l'on jugeait de l'orne-

[1] « Ego vero sic existimo, tunicam episcopalem *sericam* et *albi coloris* « fuisse, usquequo dalmatica episcopalis *serica* et *albi coloris* fuit, ubi vero « color dalmaticæ immutatus est, atque colori ceterorum ornamentorum mis- « salium accommodatus, colorem tunicæ similiter immutatum fuisse. » *De lit. Rom. Pont.*, lib. I, c. 21, III.

[2] *Speculum eccles.*, c. 6, ap. HITTORP, p. 718, col. 1, C, et *Ration. div. offic.*, lib. III, *De tunica*.

[3] Ap. *De lit. Rom. Pont.*, lib. I, c. 21, p. 173 et sq

mentation des tunicelles par les images sculptées ou peintes énumérées ci-dessus, les dites images étant généralement fort sobres de détails. L'emprunt suivant fait au procès-verbal de l'exhumation de Boniface VIII en 1605, prouve le luxe des tuniques pontificales à l'aube du XIV[e] siècle, en même temps qu'il donne une idée exacte de leur forme [1] : « Tunica « pontificalis ex saja de serico nigro cum manicis, quæ suis « modulis stringebantur prope manus, et erant strictæ instar « manicarum vestis. Tunica longa palmor. 5 et semis [2], in ex- « tremitate lata palm. 4 et semis. Fimbriæ (parures) ante « et post in latitudine palm. 1, in longitudine palmor 3, ex « broccato in campo violaceo cum leonibus auro et serico in- « textis. » A l'orfroi et aux dimensions près, je reconnais ici le type de la tunicelle moderne.

II. *La dalmatique.* — Rhaban Maur definit ainsi la dalmatique : « Hæc vestis in modum est crucis facta, et passionis » Domini indicium est. Habet quoque et purpureos tramites « ipsa tunica (dalmatica) a summo usque ad ima, ante ac « retro descendens, necnon et per utramque manicam [3]. » Honorius d'Autun est plus explicite encore : « esse inconsu- « tilem, duas lineas coccineas ante et retro, tramites purpu- « reas, fimbrias ante et retro : in utrisque lineis esse quin- « decim fimbrias altrinsecus scilicet ante et retro dispositas... « In sinistro quoque latere dalmatica fimbrias solet habere, « dextrum vero latus fimbriis caret [4]. » Hugues de Saint-Victor

[1] Dionisi a publié cette pièce d'après l'autographe même du rédacteur, Jacques Grimaldi. *Sacr. vat. Basil. crypt. mon.*, p. 128 et sq. — V. aussi, J. Rubeus, *in Bonifacio VIII*, p. 352 ; Bzovius, *Annales*, an. 1303, n. 8 ; Georgi, *de lit. Rom. Pont.*, lib. I, c. 21, IV.

[2] La palme qui vaut 0m228m, se divise en 12 onces (0m 019m) et l'once se fractionne en 5 minutes (0m 0038).

[3] *De inst. clericorum*, lib. I, c. 20.

[4] *Gemma animæ*, lib. I, c. 212.

se contente d'abréger la description précédente [1], et Innocent III enseigne que la dalmatique avait des manches larges et prolongées : « Dalmaticam longas habere manicas et protensas [2]. » Durand, qui entremêle d'interprétations mystiques le texte d'Honorius, y ajoute une circonstance nouvelle : « Pontificis etiam dalmatica latiores habet manicas quam « diaconi [3]. » Enfin, Brunon d'Asti reproduit l'ensemble des particularités transmises par ses devanciers [4]. Mais nul n'a sur ce point résumé l'opinion variée des écrivains, avec plus de netteté que Sicard, évêque de Crémone (1175) : « Duas « habens lineas ante et retro coccineas, vel purpureas cum « XX fimbriis altrinsecus dependentibus in utrisque lineis, « scilicet retro et ante dispositis. Sinistra quoque manica fim« brias habet.... dextera nequaquam.... aliquæ dalmaticæ « habent XXVIII fimbrias ante et totidem retro.... Sinis« trum quoque latus fimbrias habet.... dextrum vero latus « fimbrias non habet... Circa collum clausa est, ut pectus sit « opertum [5]. » Il résulte de mes nombreuses citations que l'ancienne dalmatique épiscopale consistait en une robe cruciforme, sans couture ou fermée à la poitrine, ayant des manches très amples coupées verticalement par deux traits rouges, lesquels se répétaient aussi devant et derrière sur les faces de la jupe, avec addition de quinze, vingt ou vingt-huit *fiocchi* pour chaque angusticlave ; de plus, un effilé ornait le flanc et la manche gauche seulement.

Les monuments figurés s'accordent çà et là avec les au-

[1] *De sacrament.*, lib. I, c. 53.

[2] *De Myst. Missæ*, c. 56.

[3] *Rat. div. off.*, lib. III, c. 11.

[4] *De consec. eccl.*, ap. *Spicil.*, t. XII, p. 96.

[5] *Mitrale*, ms. 4975 de la Bibl. du Vatican, ap. GEORGI, *De lit. Rom. Pont.*, t. I, lib. I, c. 22, p. 180, v.

teurs. Talaire et complètement ronde sur diverses mosaïques de Rome (623 à 634) [1], l'ancienne dalmatique épiscopale avait aussi des manches évasées et pendantes comme celles d'un surplis; telle nous la montre une vieille peinture représentant le pape Jean XII revêtant ses *pontificalia* (960), que l'on voyait jadis dans la sacristie de Latran [2]. Néanmoins, en France, la dalmatique ne descend plus qu'à la moitié ou aux deux tiers des jambes vers la fin du IX[e] siècle [3], et elle s'échancre légèrement au bas dès le XI[e] [4]. Peu à peu, l'échancrure elliptique devient une fente, qui, s'ouvrant graduellement, finit par gagner les aisselles. Les lignes rouges relevées de *fiocchi*, apparaissent au IX[e] siècle sur une miniature du Canon de l'église de Metz [5]; quant aux effilés, la dalmatique de saint Agilbert, évêque de Paris (675-691), était certainement garnie de franges d'or [6]. Cet agrément absent

[1] Sainte Agnès *extra mœnia* (623) : Oratoire de Saint-Venance attenant au Baptistère de Saint-Jean-de-Latran (642) : Saint-Marc *in urbe* (774) : Triclinium de Léon III (797) : Sainte-Praxède (818) : Sainte-Cécile (820). CIAMPINI, *Vetera monimenta*, t. II, pl. 29, 30, 31, 37, 39, 40, 47, 52. — Oratoire de Saint-Nicolas *in urbe* (1154). PAPEBROCH, *Dissert. de formo pallii*, ap. G. PERTSCH, *Tractatio canon. de orig. etc. pallii archiep.* p. 296, pl. in-4°, Helmstadt, 1754. BONANNI, *La gerarchia eccles.*, pl. 290.

[2] Aujourd'hui chapelle de Saint-Thomas de Cantorbéry. — Une gravure publiée par les Bollandistes (*Acta sanct.*, *Propyl. maii*, part. I, p. 161), représente cette œuvre dont l'original est détruit.

[3] *Les Arts sompt.*, t. I, pl. 23.

[4] V. le ms. de Valenciennes, *Vita et mir. S. Amandi.* — *Vita S. Audomari*, ms. n° 698 à la bibl. de Saint-Omer. — *L'Évangéliaire de Cysoing*, ms. n° 15 à la bibl. de Lille. Ce dernier est du XII[e] siècle.

[5] Bibl. imp. anc. fonds lat., n. 1141. — *Arts sompt.* t. I, pl. 23. — On les retrouve encore vers le XI[e] siècle, sur la figure de saint Dunstan tirée d'un *Pontifical* anglo-saxon. — *British-museum*, Cotton, Claudius, A. III. — *Archæologia*, t. XXV, p. 16. — *The church of our Fathers*, t. I, p. 361.

[6] « Et nostra ætate, meque, ut ita dicam, præsente, sancti Agilberti episcopi Parisiensis corpus, in Jotrensi (Jouarre) monasterio agri Meldensis repertum

sur deux des statues de Chartres, borde l'extrémité inférieure du vêtement d'un troisième Pontife leur voisin [1], mais n'orne qu'aux flancs seuls les dalmatiques des effigies tumulaires de saint Omer, d'Evrard de Fouilloy (1222) et de Guillaume Radulphe évêque de Carcassonne (1266) [2]. Les manches toujours très-larges varient beaucoup dans l'autre sens; après avoir recouvert le poignet, elles dépassent à peine le coude aux dernières années du XIII[e] siècle, et pourtant s'allongent de nouveau en se rétrécissant à partir du XIV[e] [3]. Au reste, la figure la plus exacte que l'on puisse avoir d'une dalmatique épiscopale au milieu du XIII[e] siècle, est ciselée sur la châsse de saint Taurin à Evreux. L'Évêque représenté de face ou de profil est revêtu d'une tunicelle ouverte jusqu'au genou, complétement bordée d'effilés, sauf les manches, et garnie d'une assez haute parure de brocart qui fait le tour entier du vêtement [4].

Selon saint Isidore de Séville (570-636) et Honorius d'Autun, la dalmatique épiscopale était blanche, rayée de pourpre; « ea tunica talaris *candida* fuit et purpura clavata [5]. » Elle était hyacinthe ou bleue suivant Hugues de Saint-Victor, le plus souvent blanche et brodée. « Sæpius candida, sed opere

« est, pontificalibus adhuc suis ornamentis (quorum partem non minimam « attrectavi) insignitum, signatimque *fimbrias aureas*, quæ *oris extremis* dal- « maticæ etiamnum appendebant. » *Panopl. episc.*, lib. VI, c. 7, p. 394.

[1] *Monog. de Chartres*, pl. 21, porche du Midi.

[2] WILLEMIN, *Monum. franç. inéd.*, pl. 90. — *Mém. de la soc. arch. du Midi de la France*, t. IV, pl. 12.

[3] PUGIN, *Glossary of. eccles. ornament. and costume*, pl. 7.

[4] *Mélanges d'arch.*, t. II, pl. 1 et 2, p. II et t. V, p. 210.

[5] *Origin.*, c. 19 — *Gemma an.*, lib. I, c. 211 — Ces vers de Théodulfe, évêque d'Orléans (787-821), expriment la même pensée.

« Candida ut extensis niteat dalmatica rugis,
« Fimbria neve erret huc sine lege levis. »
Carmin., lib. V, *Parænesi ad episc.*, vers. 462.

« polymito variata et auriphrygio adornata [1], » d'après Sicard de Crémone. Les anciennes peintures ou mosaïques, tout en justifiant l'opinion émise par ces écrivains, prouvent que l'usage des autres couleurs n'était pas prohibé. En effet, les dalmatiques de Paschal I, à Sainte-Praxède, de saint Martin et de Grégoire IV, trouvées par Georgi dans un vieux manuscrit, des Papes saint Calixte I, saint Corneille, saint Jules I, Innocent II, à *Santa-Maria in Trastevere* (1130-1143), et d'autres encore [2], sont, soit entièrement blanches, soit blanches à angusticlaves rouges; mais j'ai rencontré ces mêmes vêtements, jaunes « *crocei* » (XIII[e] et XVI[e] siècles) [3], bleus « *indici coloris* » (X[e] et XI[e] siècles) [4], violacés « *hyacinthini* » (XI[e] siècle) [5], verts (XI[e], XIII[e] et XIV[e] siècles) [6], dorés « *aurei* » (XII[e] siècle) [7], rouges (XII[e] et XIII[e] siècles) [8], enfin en tissus façonnés « *pallia scutulata, rotata,* » avec ornements tranchant sur le fond (XI[e] et XII[e] siècles) [9].

[1] *Spec. eccles.*, c. 6. — *De lit. Rom. Pont.*, t. I, p. 180.

[2] *De lit. Rom. Pont.* lib. I, c. 22, p. 181 et sq. — La dalmatique d'Innocent II est ornée au bas d'une frange d'or.

[3] *Verrières du chœur de l'égl. mét. de Tours*, in-fol., 1849, pl. 4 et 11. — Ms. de la bibl. de M. Van der Cruisse, à Lille.

[4] *Les Arts sompt.*, t. I, pl. 42. — Ms. de la bibliothèque de Mgr de La Tour d'Auvergne, à Arras. — Cette dernière dalmatique ou plutôt tunique, relevée à l'aide d'une ceinture, vient à l'appui des formules de l'*Ordo III* « alius « lineam dalmaticam.... alius cingulum, » et de l'*Ordo IX* « postea dalmatica « minore et cingulo, » en contradiction avec l'opinion d'Amalaire « ipsa (tu- « nica) non cingitur sed camisia » (lib. II, c. 22), opinion reproduite par Durand.

[5] *Vita S. Amandi*, ms. de Valenciennes.

[6] *Vita S. Amandi.* — *Verrières de Tours.*—*Ordo XIV* (1310), *Mus. ital.*, t. II, p. 363, XXIV.

[7] Ms. n° 15, bibl. de Lille.

[8] *Monog. de Chartres*, pl. 56. — *Vitraux de Bourges*, pl. 18.

[9] *Vita S. Audom.*, n° 698 à Saint-Omer. — *Vita S. Amandi.* — Portail de saint Trophime à Arles. — Fig. de saint Euchaire sur la porte neuve à Trèves.

Les dalmatiques étaient richement brodées du pied au genou, dès le IX[e] siècle [1] et sans doute auparavant; ce luxe prodigieux me semble disparaître après les Karolingiens, car le monument le plus récent où je l'ai remarqué (un sceau de Maëstricht représentant saint Servais), date du XI[e] siècle [2]. Je ne puis également omettre l'exemple singulier d'une tunique épiscopale garnie de sonnettes d'or, en souvenir peut-être du vêtement de l'ancienne Loi; « Super hæc itaque ministretur « ei tunica gyris in tintinnabulis mirifice refecta. » Cet exemple unique nous est fourni par le manuscrit de Ratold, abbé de Corbie (986) [3]. Néanmoins, tant que la dalmatique conserve l'angusticlave, on lui voit rarement une parure horizontale. Cette parure en or, en couleur, simple galon plus ou moins étroit, bordant le bas de la jupe et le tour des manches aux XI[e] et XII[e] siècles [4], atteint parfois, vers le XIII[e], à des hauteurs extraordinaires. Rien n'est splendide comme les dalmatiques parées des Pontifes de Chartres [5], d'Evrard de Fouilloy, évêque d'Amiens (1222) [6], de Matifas de Buci, évêque de Paris (1304) [7], ou des peintures exécutées jadis dans la cha-

Bullet. monum. t. XII, p. 628. — Saint Disibode, *Dissert. de forma pallii*, p. 300, fig. — On voit encore de ces dalmatiques ouvrées ou damassées, sur la figure d'un Pape peinte au temps d'Innocent III (1198-1216), contre le mur du *Sagro Speco*, à Subiaco, et sur deux groupes d'évêques anglais (XII[e] siècle) reproduits par Shaw, *The Church of our Fathers*, t. I, p. 497 fig. et t. II, p. 98, pl.

[1] *Les Arts sompt.*, t. I, pl. 20.

[2] *Messager des sciences hist. de la Belgique*, 1847.

[3] *De ant. eccl. rit.*, t. I, lib. I, p. 542.

[4] *Vita S. Amandi.* — *Evang. de Cysoing.* — *Le Moyen-Age et la Ren.*, min. pl. 15.

[5] *Mon. de Chartres*, pl. 21 et 22.

[6] Tombe en bronze à l'entrée principale de la cathédrale d'Amiens. — *Revue de l'Art chrétien*, t. I, p. 77.

[7] Statue en marbre blanc, *Statistique mon. de Paris*, Notre-Dame, pl. 41.

pelle de Saint-Marcien à Naples [1]. Ce luxe qui alourdissait considérablement la charge des vêtements épiscopaux, devient plus rare à partir du XIV[e] siècle; les nombreux cénotaphes qui meublent les cryptes de la Basilique Vaticane, m'en ont offert un seul spécimen sur l'effigie d'Urbain VI (1389) [2]. Encore, ici l'ornement, simple rectangle du genre des parures d'aube, ne fait-il pas le tour de la robe; mais les manches sont richement brodées et galonnées. Un second extrait du procès-verbal de Grimaldi (exhumation de Boniface VIII), complétera la description d'une dalmatique épiscopale au commencement du XIV[e] siècle. « Dalmatica ex saja de serico « nigro longa pal. 6, lata in fine palm. 5, semis; in extremi- « tate ante et retro erant fimbriæ latæ palmi unius semis, « longæ palm. 3, ex broccato aureo in campo nigro, opere Tur- « cico vel Persico, et quidem pulcherrimo propter splendidis- « simum aurum, elaboratæ certis rosis binisque canibus rectis, « cum manicis latis, in quarum summitate prope manus erant « aliæ fimbriæ ejusdem broccati in circuitu foderatæ serico « croceo [3]. » Ce passage démontre clairement que la dalmatique, dépassant la tunique d'une demi-palme (0^m114^m), s'élargissait aussi vers la base ($1^m\ 14^c$) de manière à figurer un trapèze, et que les parures (*fimbriæ*) suivaient en hauteur la même progression croissante.

Un monument bien antérieur à Boniface VIII, mérite une mention toute particulière malgré l'état de dégradation où il gît au Musée d'Arras. Je veux parler de l'effigie tumulaire en mosaïque de l'évêque Frémant (*Frumaldus*, 1183), trouvée

[1] Mazochio, *De sanct. Neap. ecclesiæ episcoporum cultu*, p. 304, pl. in-4°, Naples, 1753.

[2] Dionisi, pl. 56.

[3] Ap. *Sacr. vat. Basil. crypt. mon.*, p. 129, col. 2, et les auteurs cités plus haut

dans les ruines de l'antique Cathédrale des Atrébates [1]. Ici, la dalmatique presque rectangulaire présente un champ échiqueté de carrés concentriques, noir, blanc, bleu, rouge, avec un point vert au milieu, et elle est contournée à l'extrémité inférieure, par un orfroi de 0m14c, où les couleurs susdites dessinent une double rangée de demi-cercles tangents, compris dans un cadre à filets, or et blanc en haut, rouge et blanc en bas.

Quel était l'élément constitutif des dalmatiques épiscopales? Le vêtement abandonné par saint Cyprien à ses diacres était certainement de laine [2], et l'*Ordo* édité par Hittorp mentionne une *dalmatica lanea* [3]; néanmoins je répondrai, la soie [4]. Les anciens inventaires ne laissent aucun doute à cet égard; mais il existe une série de monuments originaux, échelonnés du IVe siècle au XIVe, monuments dont l'examen va trancher la difficulté. Le premier en date est une dalmatique que l'on m'a montrée dans la sacristie de Saint-Ambroise à

[1] Chromolithographié dans l'*Arch. du Ve au XVIIe siècle*, atlas, in-fol. pl. 35.

[2] « La dalmatique était une longue robe faite de laine blanche de Dalmatie. » RICH, *Dict. des ant. romaines*, DALMATICATUS,

[3] P. 8, col. 2, A.— GAVANTUS, (*Thesaurus sacr. rituum*, t. I, *Comment. in Rubr. Missalis*, pars. II, tit. I, 6, X) et BISSI (*Hierurgia*, TUNICELLÆ) suivent Hittorp envers lequel D. Mabillon inspire la plus grande méfiance. Il est très certain qu'aucun des *Ordo* imprimés dans le *Museum Italicum* ne mentionne la *dalmatica lanea*.

[4] La liturgie publiée par D. Martène (*Thesaurus novus anecd.*, t. V, c. 100) sous le nom de saint Germain, évêque de Paris (555-576), attribue aux diacres des tuniques ou dalmatiques de soie « albæ de sirico, » et puisque les ministres inférieurs usaient de vêtements aussi précieux, à plus forte raison les Évêques devaient-ils en avoir. Mais je ne sais où Gavantus (*loc. cit.*), voulant prouver que la dalmatique d'abord de laine « serica deinde fuit, » a été prendre le Canon 11 du premier Concile d'Autun (vers 670), sur l'autorité duquel il s'appuie. J'ai vainement cherché ce Canon dans les différents recueils des Conciles ; tous s'accordent à le regarder comme perdu.

Milan, et que le témoignage authentique de l'archevêque Héribert (1026) attribue à saint Ambroise lui-même (347-397)[1]. Je n'ai pas osé déplier et mesurer ce vêtement si respectable à tous égards, vu les ravages du temps qui l'ont réduit en lambeaux; néanmoins il m'a été permis de l'étudier fort à l'aise. L'étoffe est un damas de soie, blanc, très-fin, ouvré de lions couchés, du plus beau dessin, avec un reste d'angusticlave pourpre foncé, semé de croix (*stauracin*), en épais tissu aussi de soie. Je pense que le costume de saint Grégoire de Naziance, reproduit en couleurs dans les *Arts somptuaires* [2], peut donner une idée de la dalmatique de Milan dont la provenance est incontestablement orientale.

Une seconde dalmatique, conservée à Moyenmoutier (Vosges), et, selon moi, très-judicieusement attribuée à saint Hydulphe, archevêque de Trèves, offre encore plus d'intérêt que la précédente, puisqu'il a été possible de la décrire et de la publier [3]. Taillée dans une pièce de soie blanche damassée, sans autres coutures que celles qui closent le dessous des bras, la vénérable relique, haute de $1^m 40^c$, mesure $0^m 92^c$ dans le sens horizontal de sa jupe rectangulaire. Les manches coupées à angle droit, ont une ampleur considérable ($0^m 670^m$ d'ouverture sur $0^m 515^m$ de long). Le passage de la tête n'est qu'un simple trou elliptique, d'où partent sur chaque face, deux jumelles rouges distantes entre elles de $0^m 22^m$; ces lignes larges de $0^m 14^m$, accostées d'un double filet également

[1] A l'enveloppe du vêtement, est fixée une sangle de soie blanche sur laquelle on lit l'inscription suivante, tissée en caractères antiques bleus, et disposée en carré : « Sub hoc pallio tegitur dalmatica Sci Ambrosii sub quo eandem dalmaticam texit Dominus Heribertus archiepiscopus. »

[2] T. I, pl. 29, Byzance, IX[e] siècle, 2[e] moitié. Bibl. imp., n° 510, G.

[3] *Dissertation sur une dalmatique très-ancienne conservée dans la châsse de saint Hydulphe*, par M. l'abbé *Deblaye*, curé de Sainte-Hélène. *Journal de la Soc. d'arch. lorraine*, août 1854, pl.

rouge, dessinent tout compris une raie de 0^m^ 018^m^. La même ornementation se retrouve à 0^m^110^m^ du bout des manches, mais avec un intervalle de 0^m^018^m^ seulement pour l'écartement des jumelles. Des croix ou quatrefeuilles brodés en soie rouge, inscrits dans un cercle de 0^m^016^m^, apparaissent autour du col et entre les grandes raies de la manche, ornée aussi d'une frange provenant de l'effilage du tissu [1]. Il est difficile à l'inspection du vêtement de Moyenmoutier, d'y méconnaître la dalmatique décrite par les anciens liturgistes, et figurée, tant sur les parois des catacombes, que sur des miniatures du IXe siècle [2].

J'ai déjà parlé des tunicelles de Lisieux ; toutes trois sont en soie rouge et s'élargissent en trapèze à peine sensible. L'une des deux dalmatiques est lisse, avec galons aux manches, autour du col, au dos et à la poitrine ; l'autre, en tissu ouvré à losanges *(œil de perdrix)*, ne diffère de la tunique, que par ses manches rectangulaires (0^m^38^c^ sur 0^m^30^c^) et l'effilé polychrôme cousu à son flanc gauche sur une hauteur de 0^m^70^c^ [3].

Mon savant collègue Monsieur le chanoine Barraud, avec la complaisance qui le caractérise et dont je veux le remercier ici, a bien voulu me confier une autre dalmatique provenant de Thibaud de Nanteuil, évêque de Beauvais (1283-1300). Ce vêtement, qui porte l'inscription *Theobaldus de*

[1] Les franges *(fimbriæ)* des tissus antiques, étant formées par l'extrémité non coupée des fils de la chaîne, il n'est pas étonnant que la dalmatique de Moyenmoutier, taillée à même d'une pièce de soie, ait des effilés aux manches. J'ignore pourquoi le dessinateur en a aussi placé sur les flancs de la jupe, lorsque M. Deblaye tait avec raison une circonstance qui, si elle existe, ne peut s'attribuer qu'à l'injure du temps.

[2] V. les ouvrages de Bosio, Aringhi, d'Agincourt, Perret, et les pl. 16, 17, 23, 24 des *Arts sompt.*, t. I.

[3] *Bull. mon.* t. xv, p. 262, pl. fig. 7.

Nantolio quondam Belvacensis episcopus, tracée sur un morceau de vélin cousu à la doublure du pan antérieur de la jupe, *(voir la planche ci-jointe,* C.) mesure une longueur de 1m44c (A). Large à la taille de 0m89c, au pied, de 1m19c, ses manches carrées ont 0m 55c sur 0m 54c et ses flancs s'ouvrent jusqu'à 0m09c de l'aisselle. Le passage de la tête, échancré en rond par devant, est légèrement fendu de chaque côté [1]. Un galon d'environ 0m03c, dont les traces sont parfaitement visibles, garnissait les manches et le col, en même temps qu'il retombait en angusticlave sur les deux faces. L'élément principal de la dalmatique de Beauvais, est une étoffe de soie gommée, couleur safran, à laquelle je crois pouvoir donner le nom de *bougran* [2]; un mince cendal rouge la double et un effilé polychrôme à crête rose (B) en borde le flanc et la manche gauches (0m 40c et 0m 25c).

Je me suis abstenu de réflexions, en signalant tout à l'heure l'existence d'une frange pareille sur la dalmatique de Lisieux ; n'ayant pas vu ce dernier objet, je ne pouvais dé-

[1] Ces fentes prouvent que la dalmatique de Beauvais s'agrafait autour du cou comme les tunicelles de Lisieux. Le système de fermeture consiste en deux cordons, dont l'un fait anse, et dont l'autre, terminé par un nœud, remplit l'office de bouton.

[2] M. Francisque Michel, (*Recherches sur les étoffes,* etc., t. II, p. 29 et suiv.) avance que le *bougran* n'était qu'une étoffe de coton. Ce savant eût évité une erreur, en parcourant la relation du sacre de l'évêque Guillaume Le Maire à Saint-Aubin d'Angers (1291). « In qua tunc cœpimus nos ornamentis episco- « palibus *de bougran*, exceptis mitra, anulo, baculo pastorali et chirothecis « ornare et parare. » Plus loin, le Prélat est porté sur les épaules des Barons dans sa Cathédrale, « omnibus ornamentis pontificalibus etiam casula et mitra « albis videlicet *de bougran* revestitus. » (*Guillelmi majoris episc. Andeg. gesta*, c. 21 et 22, ap. *Spicil.*, t. x, p. 292 et 297). Il me paraît difficile, pour ne pas dire impossible, que le puissant Évêque d'Angers, ait, en des circonstances aussi solennelles, revêtu des *pontificalia* de coton ; la soie suffisait à peine.

cider une question délicate. Ici le cas est bien différent; après avoir constaté par un minutieux examen, que nul vestige ancien d'appendice ou de couture n'apparaissait sur les ourlets actuellement dégarnis du vêtement épiscopal de Thibaud, j'ai le droit d'en conclure que certains Prélats, à la fin du XIII[e] siècle, observaient toujours une partie des formules mystiques enseignées par Brunon d'Asti et Sicard de Crémone [1].

Georgi avance que la couleur des tunicelles s'assortit dès le XII[e] siècle avec la nuance liturgique de la chasuble [2]. Ceci est exact dans une mesure limitée, puisque les seuls *pontificalia* complets qui me soient connus (Lisieux et Boniface VIII), remplissent la double condition d'uniformité de ton et d'étoffe. Bien plus, l'*Ordo X* (IX[e] ou X[e] siècle) dit « Pontifex « induit vestimenta alba », et la suite prouve que la chapelle entière était blanche; quant à l'*Ordo XIV* (1310), il s'exprime trop clairement pour avoir besoin de commentaires [3]. Mais les vieux monuments prouvent que, hors de Rome, la couleur conforme existait plutôt à l'état de fait particulier que de règle générale. Pas une des nombreuses peintures citées dans mon étude ne réunit des tunicelles et des chasubles isochrômes, sauf les deux Évêques anglais publiés par

[1] « Sinistrum quoque latus fimbrias habet, quia vita activa sollicita est, et « turbatur erga plurima ; dextrum vero latus non habet, quia vita contem- « plativa optimam partem elegit. » Ap. *Lit. Rom. Pont.*, t. I, p. 180, V.

[2] *De lit. Rom. Pont.*, t. I, lib. I, c. 22, p. 183, VII.

[3] *Mus. ital.*, t. II, p. 98, 3. — « Induetur omnibus ornamentis viridibus « .... quibus Romanus Pontifex uti solet in missarum solleniis. » *Id.*, ibid., p. 263, XXIV. — « Induetur omnibus ornamentis.... erunt autem vestimenta « coloris tempori congruentis. » *Id.*, ibid., p. 271, XLV. — L'*Ordo* XIII (Grégoire X) est un peu plus vague, mais l'*Ordo* XV (1370) est très-explicite relativement à l'uniformité des couleurs. *Id.*, ibid., p. 233, 13, 475, LV, 477, LVIII, etc.

Pugin, enluminure dont je me défie un peu [1]. Il est vrai que l'effigie coloriée de l'archevêque Pierre d'Aspelt (1320), sculptée sur sa tombe dans la Cathédrale de Mayence, présente chasuble, dalmatique, voire même les sandales, le tout de nuance rouge [2]; il est vrai que Titien a placé au centre d'une de ses admirables toiles (*saint Sébastien*, au Vatican), la figure d'un Évêque revêtu de splendides *pontificalia* en étoffes assorties [3], et la moindre recherche adjoindrait sans doute de nouveaux exemples à ceux-ci. Néanmoins, quelques cas isolés peuvent-ils avoir force de loi vis-à-vis d'arguments contraires, multipliables à l'infini? A-t-on empêché les miniaturistes du XVI[e] siècle de peindre une dalmatique safran ou violette à fleur de lys d'or, sous une chasuble ou un pluvial bleu clair [4]? Je veux bien compter ici pour beaucoup la fantaisie des artistes, mais si grande que fût la latitude dont ils jouissaient, cette liberté n'eût pu aller jusqu'à laisser vêtir la statue de Paul II (1471) d'une dalmatique de brocart par dessus une tunicelle monochrôme, si les usages liturgiques d'alors s'y étaient opposés formellement.

III. *Les tunicelles modernes.* — Au siècle dernier, du moins en Italie, régnaient encore de notables différences entre la tunique et la dalmatique épiscopales. Celle-ci plus longue

[1] *Glossary*, etc., pl. 7.

[2] *Revue archéologique*, t. II, pl. 35. — M. de Laborde, qui a dessiné ce monument dit qu'il a été colorié à neuf, mais que l'enlumineur moderne a suivi les tons indiqués par des traces de peinture ancienne.

[3] V. Armengaud, *les Galeries publiques de l'Europe*. p. 37 et une très-belle gravure italienne sur bois, in-fol., avec cette inscription dans un cartouche ovale « Titian[s] Inven — AA Intagliat[or]. — Mantoano : — A Fabio Buon[s] —Nobil Senese.» Les deux A réunis en monogramme sont en capitale du XIII[e] siècle, le reste est en capitale romaine.

[4] Mss. de M. Van der Cruisse et de la Bibl. de Lille.

[5] Dionisi, pl. 54.

que l'autre et garnie parfois d'effilés, avait des manches rectangulaires très-amples ne dépassant pas le coude; au contraire, les manches étroites de la tunique descendaient jusqu'au poignet [1]. Maintenant, les Évêques français portent des tunicelles assorties à la couleur du jour et faites d'un gros-de-Naples corsé, sans doublure. Elles sont réunies l'une à l'autre par quelques points de couture, de manière a être passées ensemble, tout en restant distinctes. La tunique déborde légèrement la dalmatique dans les parties ouvertes, et les manches assez larges des deux vêtements, coupées sur un même patron, affectent la forme tronconique. Quand aux effilés et aux galons, ils ont complétement disparu.

IV. *Usage d'une seule tunicelle prouvé par les anciens monuments.* — Les textes ont surabondamment démontré plus haut l'usage facultatif, indifféremment suivi, de deux tunicelles ou de la simple dalmatique. Les monuments figurés tomberaient d'accord avec les écrits, sans une objection tirée des *pontificalia* de saint Thomas et Boniface VIII, lesquels présentent une tunique, soit égale à la dalmatique, soit moins longue de 0^{m} 114^{m}, d'où l'on peut déduire que la seconde doit recouvrir la première, dès que celle-ci est invisible sur les anciennes effigies. Divers exemples s'opposent à une conclusion aussi absolue; neuf Évêques des verrières de

[1] *La Gerarchia eccl.*, pl. 256 et 278.—Bissi, *Hierurgia* (1686), Tunicellæ, définit ainsi les tunicelles usitées de son temps : « Igitur nunc tunicella, et « dalmatica, quas induere debet Episcopus in Missa solemni, ejusdem formæ « sint sicut tunicella subdiaconi et dalmatica diaconi, cum tamen hac diffe- « rentia, quod illæ pro episcopo debent esse sericæ, materiæ levioris et tenui « oris, ut Episcopus possit commode eas induere. » Saint Charles Borromée (1560-1584), *Acta ecclesiæ Mediol.*, p. 152, 1643, s'accorde avec Bissi quant à la matière des tunicelles épiscopales; mais fidèle aux anciennes traditions, il veut que la tunique soit un peu plus courte que la dalmatique « paululo angustior et brevior quam dalmatica. »

Bourges (XIIIe siècle), exécutés en trop grandes dimensions pour qu'on y ait volontairement omis le plus minutieux détail, ont une dalmatique fendue et retroussée en avant, qui laisse apercevoir l'aube jusqu'à la hauteur du genou et permet de constater qu'il n'existe aucun intermédiaire entre les deux vêtements [1]. Or, les tunicelles originales précitées, quelque fût la taille de leurs possesseurs, variant de $1^m 30^c$ à $1^m 34^c$, dépassaient certainement la rotule, et, prises comme terme de comparaison, rendent évident que l'artiste berrichon n'a pas mis de tunique à ses personnages, parce qu'il n'en reconnaissait pas la nécessité. Une telle abstention, du reste, peut se baser sur d'autres raisons; les dalmatiques de Bourges offrent toutes une doublure de couleur tranchante, ne se rapportant jamais au ton général de l'ornement, et cette circonstance déjà observée à Brignoles et à Beauvais, est d'autant plus curieuse, qu'au XIIIe siècle pas plus qu'aujourd'hui, les tunicelles n'étaient doublées [2]. Quelle conséquence, à mon avis, tirer des faits que je viens d'exposer, sinon que les anciens Évêques, voulant, hors des grandes solennités, alléger le poids de leurs *pontificalia* et obéir en même temps aux règles du Cérémonial, se contentaient d'une simple

[1] *Vitraux de Bourges*, pl. 17, 18 et 27. — J'ai remarqué les mêmes circonstances sur la dalle tumulaire de Henri Sanglier, archevêque de Sens, mort en 1142, mais dont la tombe est moins ancienne; la dalmatique en brocart fleuragé du prélat a les angles inférieurs relevés jusqu'au genou, et pourtant l'on ne voit aucune trace de tunique : cette dalmatique, aussi bien que l'on peut en juger sur une incrustation de mastic, est doublée d'étoffe unie. *Mon. franc. inéd.*, pl. 68.

[2] Grimaldi indique clairement que l'extrémité seule des manches de Boniface VIII était doublée en soie jaune : « In quarum summitate prope manus erant fimbriæ in circuitu foderatæ serico croceo. » La pièce citée par Dionisi est trop pleine de détails minutieux, pour qu'on ait oublié d'y mentionner une autre doublure dans le cas où celle-ci eût existé.

dalmatique renforcée de cendal mince. La réunion intime des deux tunicelles en un seul vêtement, me paraît une transition normale entre le système actuel et le mode antique de séparation complète [1].

CH. DE LINAS.

(La suite à un prochain numéro.)

[1] MACRI *Hierolexicon*, DALMATICA (1712), s'élève longuement contre la coutume observée de son temps, de coudre les tunicelles ensemble ; il y voit une grave infraction au symbolisme, sans nul avantage pour le célébrant : « Nam tali abusiva consarcinatione, ut jam mos agendi inolevit, præter indecentiæ signum, agilitatis impedimenta in celebrante cumulant. »

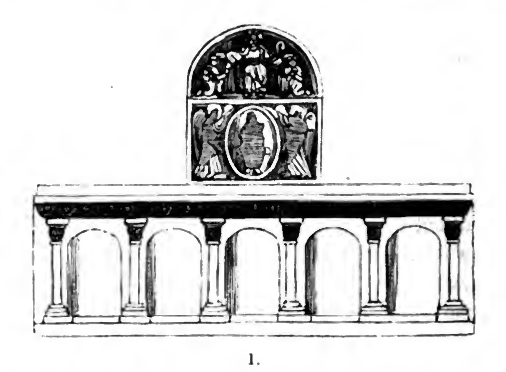
Le défaut de place nous empêche de donner ici les paragraphes relatifs au Symbolisme et aux Prières, ainsi que diverses observations personnelles à M. de Linas. Nous espérons que notre érudit et zélé collaborateur voudra bien reprendre ces questions, lorsqu'il traitera de la dalmatique diaconale.

(Note du Directeur.)

AUTEL ROMAN

de l'Eglise Saint-Servais à Maëstricht.

Les autels en style roman sont peu nombreux en Belgique. Celui dont nous offrons le dessin (*fig.* 1) a échappé, sinon



1.

entièrement, du moins en partie, à la destruction qui atteint presque tous ces beaux monuments de l'art religieux. La place défavorable qu'il occupe depuis quelques années dans un des transsepts de l'église de Saint-Servais à Maëstricht, où on l'a hissé sur un socle très-élevé, les mutilations qu'on lui a fait subir antérieurement et que son déplacement a encore augmentées, ôtent à ce monument une partie du bel effet qu'il devait produire, lorsqu'il occupait son emplacement primitif.

Placé alors dans un jour favorable, entouré d'une belle architecture dont il formait le complément, ses lignes et ses formes se développaient dans toute leur valeur. Il s'élevait anciennement à l'entrée de la chapelle romane qui fait la partie occidentale ou le narthex de l'église, sous cette imposante arcade en plein cintre que soutiennent de chaque côté deux colonnes superposées; il y occupait l'avant-plan de ce beau monument, dont l'imposante et riche architecture produit un si heureux effet. Notre dessin représente la face de l'autel, qui regardait la grande nef de l'église; le prêtre officiait du côté opposé où était la table pour le saint Sacrifice.



2.

Le pied du monument, à sa place primitive, se composait d'une plinthe, sur laquelle s'élève une rangée de six colonnettes (*fig.* 2) alternant avec cinq niches en plein cintre; au dessus est une large moulure couverte de feuillages, sur laquelle s'appuient deux bas-reliefs, le premier de forme carrée, le second de forme semi-circulaire qui couronne son ensemble. De chaque côté de ces deux bas-reliefs sont deux panneaux qui relient l'autel à l'architecture de la chapelle romane, et qui sont supprimés sur notre petite gravure (*fig.* 1). Les sujets qui figurent sur ces deux sculptures se rapportent à l'histoire religieuse du monument, auquel l'autel servait de décoration. Dans le cadre rectangulaire qui s'appuie sur la table on voit la statue de la Vierge,

à laquelle l'autel est dédié, assise, tenant l'Enfant-Jésus, entourée d'un cadre oval que soutiennent deux génies ailés. Sur



3.

la partie intacte du cadre oval, on lit encore quelques mots d'une inscription dont nous donnons ici le *fac-simile (fig. 3).*

La seconde sculpture qui couronne l'autel, de forme demi-



4.

circulaire, représente l'Imposition des mains (*fig.* 4): le Christ, entre saint Pierre et saint Servais, impose les mains aux

deux Saints, qui sont agenouillés à côté de lui. Saint Pierre, le prince des Apôtres, saint Servais, l'ardent défenseur de la foi du Christ et l'adversaire redoutable de l'Arianisme, sont représentés chacun la tête couronnée, portant leurs insignes: saint Pierre tient de la main gauche un livre et de la droite sa clé; saint Servais s'appuie sur sa crosse épiscopale et porte de la main gauche une grande clé d'argent. Il est revêtu de la chasuble et du pallium. Le Christ, assis au milieu des deux Saints, a la tête entourée d'un nimbe crucifère; à côté de lui sont gravés l'alpha et l'oméga. Son maintien est calme, son expression imposante. Sa tunique à larges manches est retenue par une ceinture autour du corps; un manteau drape en partie ses épaules; une sorte de diadême couronne sa tête. Sur le cadre on lit cette inscription: *Vera salus Domini Crux, mortem corpore passi post carnis finem, æternum largitur honorem.*

La réunion de saint Pierre et de saint Servais se rapporte ici à l'histoire du monument; le premier oratoire élevé sur la tombe de saint Servais fut dédié au Sauveur et à saint Pierre; la belle basilique bâtie par saint Monulphe, qui remplaça plus tard ce premier oratoire, fut dédié à saint Servais. C'est donc la réunion des deux patrons sous la protection du Christ. La statue de la Vierge, placée au milieu de l'autre tableau, indique que l'autel et la chapelle étaient consacrés à la Mère de Dieu.

La riche décoration de ce monument exprime d'une manière noble et intelligente le culte rendu aux deux Saints, sous le patronage desquels l'église fut placée.

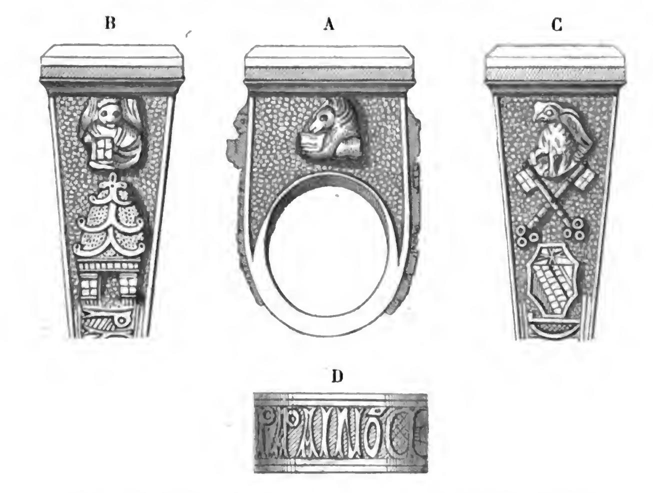
ARNAUD SCHAEPKENS.

ANNEAU ÉPISCOPAL

DE LA BIBLIOTHÈQUE CAPITULAIRE DE VÉRONE.

Monsieur le Directeur,

Comme j'ai vu dans votre très-estimable *Revue* (livraison de janvier 1860) le dessin d'un anneau appartenant au trésor



de la cathédrale de Gran, je prends la liberté de vous envoyer le dessin d'un anneau de même forme et aussi en laiton doré,

que l'on conserve dans la bibliothèque capitulaire de Vérone. J'ai obtenu de la complaisance du bibliothécaire, le chanoine Jean-Charles des Comtes Giuliari, la permission de le faire dessiner par un de mes amis. Ce bijou est plus ancien que celui de Gran, et je crois pouvoir l'attribuer au XII[e] siècle, et précisément au pontificat d'Innocent II (1130-1143); vous serez sans doute de cet avis, en considérant le dessin, qui est de la grandeur de l'original, le style des figures des évangélistes, (A B C), la forme des caractères de l'inscription PAPAINÕCE, qui est inscrite dans un cercle opposé à la monture (D). Cette attribution semble confirmée aussi par le blason (C) que présente la croix, et les trois bandes nuancées du blason d'Innocent II. Ces armoiries diffèrent du blason ordinaire de ce Pontife (V. CIACONII ALPHONSI, *Vitæ et res gestæ Pontificum Romanorum*, etc., tom. I, col. 971), en ce que la croix et les trois bandes nuancées sont superposées, au lieu d'être l'une à côté de l'autre; on y remarque de plus l'absence des lettres alpha et oméga, ce qu'il faut sans doute attribuer au manque d'espace.

Veuillez agréer, Monsieur, etc.

ANTONIO BERTOLDI.

Vérone, 19 novembre 1860.

TABLE DES ARTICLES

CONTENUS

DANS LE TOME QUATRIÈME DE LA REVUE DE L'ART CHRETIEN.

Mémoires & Documents.

Mélanges, Sociétés savantes, Chronique & Bibliographie.

TABLE DES DESSINS

Ces 103 dessins (dont 17 grandes planches lithographiées ou gravées) ont été exécutés par MM. E. BRETON, A. BOUVENNE, DASSY, L. DROUYN, DUTHOIT, DESHARNOUX, DE LINAS, LAVIGNE, DE ROCHEBRUNE, ROBAUT, SAUVAGEOT, A. SCHAEPKENS et THIBAUD.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME QUATRIÈME DE LA REVUE DE L'ART CHRÉTIEN [1].

---

[1] Nous devons la rédaction de cette table analytique à la complaisance de M. L.-J. GUÉNÉBAULT.

D

I

J

L

ARRAS. — Typographie Rousseau-Leroy.

Collaborateurs de la Revue.

Les quatre premiers volumes de la *Revue de l'Art Chrétien* contiennent des articles signés de MM.

Agos (le baron L. d')
Ardant (Maurice)
Auber (l'abbé)
Ayzac (Mme Félicie d')
Baecker (Louis de)
Balthasar (l'abbé C.-G.)
Barbier de Montault (l'abbé)
Barrère (l'abbé)
Barthélemy (Anatole de)
Barthélemy (Édouard de)
Bazin (Charles)
Blanchot (Auguste)
Bock (l'abbé Franz)
Bouvenne (A.)
Breton (Ernest)
Breuil (Auguste)
Canéto (l'abbé F.)
Cattois (le Dr)
Chamard (le R. P. Dom)
Cochet (l'abbé)
Corblet (l'abbé J.)
Dassy (le R. P. T.)
Daveluy (Ch.)
Dehaines (l'abbé)
Deschamps de Pas (L.)
Drouyn (Léo)
Dusevel (Hyacinthe)
Gareiso (l'abbé J.)
Godard-Faultrier
Godefroy (l'abbé)
Gomart (Charles)
Grésy (Eugène)
Grimoüard de Saint-Laurent
Guénebault (L.-J.)
Janvier (Auguste)
Jouve (l'abbé)
Le Blant (Edm.)
Leroy (F. N.)
Linas (Ch. de)
Mathon
Mayery (Th.)
Pardiac (l'abbé)
Pelletier (l'abbé V.)
Petit (Elie)
Piolin (le R. P. Dom)
Renon (le R. P. Dom)
Ricard (l'abbé A.)
Saint-Andéol (le vte de)
Salmon (Charles)
Schaepkens (A.)
Schayes (G.-B.)
Schmidt (Petrus)
Tailliar
Tarbé (Prosper)
Thibaud (Émile)
Van Drival (l'abbé F.)
Voisin (l'abbé), etc.

Et des dessins de MM. Birotheau, A. Bouvenne, Blanchot, E. Breton, Dassy, A. Deschamps de Pas, L. Duthoit, L. Drouyn, Féragu, Fromageau, Ch. Gomart, Grésy, Th. Lejeune, de Linas, A. Lavigne, de Livonière, Robaut, de Rochebrune, Sauvageot, A. Schaepkens, P. Schmidt, E. Thibaud.

ARRAS. — TYP. ROUSSEAU-LEROY, RUE SAINT-MAURICE, 26.

